THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

ca. 1589

WALLRAF-RICHARTZ-GESELLSCHAFT, E.V.
KÖLN AM RHEIN

EHRENMITGLIEDER

Dr. Graf Adelmann von Adelmannsfelden, Regierungspräsident, Köln

Dr. h. c. Konrad Adenauer, Oberbürgermeister der Stadt Köln

Dr. Albert Ernst Brinckmann, ordentl. Professor für Kunstgeschichte an der Universität Köln

Dr. h. c. Louis Hagen, Geheimer Kommerzienrat und Präsident der Handelskammer, Köln

Dr. Richard von Schnitzler, Geheimer Kommerzienrat und Kgl. Schwedischer Generalkonsul, Köln

KORRESPONDIERENDE MITGLIEDER

Dr. Paul Clemen, Geheimer Regierungsrat, ordentl. Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bonn, Vorsitzender des Denkmalrates der Rheinprovinz

Dr. Karl Koetschau, Hofrat, Universitätsprofessor, Direktor des Städt. Kunstmuseums Düsseldorf

VORSTAND

VORSITZENDER UND HERAUSGEBER DES JAHRBUCHS:

Dr. Hans F. Secker, Direktor des Museums Wallraf-Richartz, Köln

STELLVERTRETENDER VORSITZENDER:

Dr. Heinrich Stinnes, Regierungsrat a. D., Köln

SCHRIFTFÜHRER:

Dr. Egid Beitz, Assistent am Schnütgen-Museum, Köln

STELLVERTRETENDER SCHRIFTFÜHRER:

Dr. Alfred Salmony, Assistent am Museum für Ostasiatische Kunst, Köln

SCHATZMEISTER:

Dr. L. Joseph Haubrich, Rechtsanwalt, Köln

STELLVERTRETENDER SCHATZMEISTER

Alfred Leonhard Tietz, Generaldirektor, Köln

RECHTSBEISTAND:

Dr. Georg Fuchs, Beigeordneter a. D., Justizrat, Köln

SCHRIFTLEITER DES JAHRBUCHS:

Dr. Walter Cohen, Kustos des Städt. Kunstmuseums, Düsseldorf

SEKRETÄR:

Dr. Wilhelm Hupp, Assistent am Museum Wallraf-Richartz, Köln

AUSSCHUSS

Dr. Albert Ahn, Kommerzienrat, Köln
Georg Beyer, Hauptschriftleiter der Rheinischen Zeitung, Köln
Dr. h. c. Max Clouth, Fabrikbesitzer, Köln
Dr. Carl Duisberg, Geheimer Regierungsrat, Professor, Leverkusen
Joseph Feinhals, Köln
Frau Frieda Fischer-Wieruszowski, Direktor des Museums für ostasiatische Kunst, Köln
Herbert von Garvens-Garvensburg, Hannover
Heinrich Gruenwald, Generaldirektor, Köln
Otto Henkell, Fabrikbesitzer, Wiesbaden
Dr. jur. et phil. Eugen Lüthgen, Universitätsprofessor, Honnef
Fritz J. Marcan, Verleger, Köln
Dr. h. c. Jean Meerfeld, Beigeordneter, Köln
Dr. Arnold Middendorf, Prälat und Dompropst, Köln
Alfred Neven du Mont, Kommerzienrat, Köln
Albert Ottenheimer, Köln
Paul Reifenberg, Fabrikbesitzer, Köln
Dr. Heribert Reiners, Universitätsprofessor, Freiburg i. d. Schweiz
Dr. Edmund Renard, Professor, Provinzialkonservator, Bonn
Dr. Eugen Rosenberg, Rechtsanwalt, Köln
Dr. Paul Rosenberg, Fabrikbesitzer, Köln
Dr. Paul Silverberg, Generaldirektor, Köln
Arthur Solmitz, Fabrikbesitzer, Köln
Dr. Eduard Sträter, Regierungsrat, Weilerhof bei Brühl
Ottmar Strauss, Geheimer Regierungsrat, Köln
Werner Vowinckel, Köln
Dr. Fritz Witte, Universitätsprofessor, Direktor des Schnütgen-Museums, Köln
Dr. Wilhelm Worringer, Universitätsprofessor, Bonn

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/wallrafrichartzj02unse

WALLRAF-RICHARTZ JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN VON DER

WALLRAF-RICHARTZ-GESELLSCHAFT

IN KÖLN

*

ZWEITER BAND / 1925

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG

BEGRÜNDET VON HANS F. SECKER

SCHRIFTLEITUNG: WALTER COHEN

COPYRIGHT 1925 BY VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG

PRINTED IN GERMANY

VORWORT

Das Jahrtausendjubiläum der Rheinprovinz hat zahlreiche kunstgeschichtliche Publikationen zusammenfassender Art im Gefolge gehabt. Andere sind im Zusammenhange mit den Jubiläumsausstellungen in Köln und Düsseldorf geplant.

Das Wallraf-Richartz-Jahrbuch trägt dem Gedanken der großen nationalen Feier dadurch Rechnung, daß es noch mehr als sein Vorgänger von 1924 die rheinische Kunst in den Mittelpunkt stellt. Allerdings in gewollter Beschränkung. Die Beiträge dieses zweiten Jahrgangs beginnen nach allgemeiner Betrachtung in der Barockzeit und führen über ausgehendes Rokoko, Klassizismus, Romantik und Biedermeiertum mit der gebührenden Verbeugung vor dem großen Rheinländer Hans von Marées, einem Wunsche vieler Mitglieder folgend, auch in das Gebiet neuzeitlicher Kunst. Die Kunstgeschichte Kölns, die durch eine von dem Begründer der Wallraf-Richartz-Gesellschaft für 1926 vorbereitete Ausstellung Kölnischer Malerei des 19. Jahrhunderts Bereicherung erhofft, findet diesmal besondere Berücksichtigung. Trotz dieser teilweise lokalen Einstellung hoffen wir, daß die Gesamtheit der Abhandlungen, wie sie uns bei der Vorbereitung immer als Zusammenhängendes vorgeschwebt hat, ein geschlossenes Bild nicht nur provinzieller Kunstübung in einem Zeitraume ergibt, der beispielsweise in der neueren Abteilung des Museums Wallraf-Richartz zu Köln von Rubens bis Kokoschka reicht. Wer das Mittelalter vermißt, wird in dem bereits vorbereiteten Jahrgange 1926 durchaus auf seine Kosten kommen. Diesmal galt es vor allem, der lange von der Wissenschaft vernachlässigten Kunst der Rheinprovinz im 19. Jahrhundert durch Bearbeitung nur flüchtig bekannter Stoffgebiete neues Interesse abzugewinnen.

WALTER COHEN

SPÄTGOTISCHES UND EXPRESSIONISTISCHES FORMSYSTEM

VON

WILHELM WORRINGER

Der Versuch, zwei so weit auseinanderliegende historische Complexe wie Spätgotik und Expressionismus in eine stilpsychologische Gleichung zu bringen, muß von der Voraussetzung ausgehen, daß jedes Volk in dem Augenblicke zu seiner künstlerischen Höchstleistung berufen ist, wo der individuelle Volksstil in seiner schicksalhaften Bestimmtheit vorübergehend im allgemeinen Zeitstil aufgehen kann. Daß das in der deutschen Spätgotik und im deutschen Expressionismus der Fall gewesen ist, soll hier behauptet werden. In beiden Fällen handelt es sich um europäische Zeitstile, die für Deutschland mehr waren: nämlich eine Gelegenheit, mit seiner spezifischen künstlerischen Muttersprache sich Gehör zu verschaffen in der europäischen Gesamtleistung. Eine Gelegenheit, die Deutschland nur ganz selten beschieden war. Entweder blieb es sonst mit seiner Muttersprache ganz abseits oder es opferte seine Muttersprache fremden europäischen Stilidealen. Urerlebnis und Bildungserlebnis — um die fruchtbare Gundolfsche Gegenüberstellung aufzunehmen — klafften sonst auseinander: in Spätgotik und Expressionismus konnten sie eine seltene Spracheinheit eingehen.

Es sei zunächst von der deutschen Spätgotik die Rede. Daß sie einen der großen Höhepunkte der deutschen Kunst darstellt (der andere liegt in der Spätromanik) bedarf wohl kaum eines Beweises. Man frage sich nur, von welchen historischen Erscheinungen unsere Vorstellung von deutscher Kunst vornehmlich beherrscht ist und man wird aus der Antwort gleich Namen wie Schongauer, Dürer, Riemenschneider und Veit Stoß heraushören. Ja, man wird in erster Linie an deutsche Graphik und deutsche Holzschnitzerei denken und beide sind eben das eigentliche legitime Ausdrucksinstrument gerade des spätgotischen Geistes gewesen. Nicht nur im deutschen historischen Bewußtsein leben diese Dinge als nationale Höchstleistungen Deutschlands, sondern auch im europäischen Gesamtbewußtsein hat sich die historische Erinnerung an spezifisch deutsches Kunstvermögen mit diesen Erscheinungen verquickt. Waren sie es doch, und zwar vornehmlich die Graphik der deutschen Spätgotik, die zum vorbildlichen

europäischen Gemeingut wurde. So sehr überzeugt es die ganze Welt, wenn Nationalstil und Zeitstil zusammenfallen.

Man versuche vom expressionistischen Organismus eines Bildes zu reden: die Sprache wird sich aufbäumen gegen eine solche Wortzusammensetzung. Nur von dem expressionistischen System eines Bildes kann die Rede sein. Und das gleiche gilt für die Spätgotik. Auch sie bekennt gleich, daß eine gewisse Abstraktheit die Grundlage ihrer Äußerungsformen ist. Auch ihr Wesen ist das einer stilistischen Systematik. So wird der Wille zum System in beiden Erscheinungen schon als eigenste Bestimmung deutschen Kunstgeistes aufgedeckt.

Dieser unser Systemhang muß in seiner deutschen Notwendigkeit begriffen werden. Nicht mit Unrecht fühlen wir ihn als etwas, was uns wider Willen zwingt und was wir eher als eine deutsche Schwäche denn als eine deutsche Stärke auszulegen geneigt sind: nur wer weiß, wie sehr deutsche Leistungsfähigkeit ausschließlich im Individuellen verwurzelt ist, wird das Tragisch-Paradoxe der deutschen Systemwut verstehen. Sie ist das Armutszeugnis des deutschen Gemeinfühlens, das dem Reichtumszeugnis der deutschen Einzelfühlens gegenübersteht. Das System ist für uns Flucht vor unserem Einzelsein und steht also unter reaktivem Antrieb. Dies Mittelbare seines Werdens schließt schon aus, daß das eigentlich Schöpferische des Deutschen sich in der Systembildung entlädt. Ja, es gehört zur Paradoxie des deutschen Schicksals, daß dies systemgläubigste der Völker den Anstoß zu seinen großen staatlichen, militärischen, kulturellen und künstlerischen Systembildungen nahezu immer von außen empfangen hat. Erst in der Vereinseitigung, erst in der Verausschließlichung der Systemanwendung liegt das spezifisch Deutsche. Und das kann auch nicht anders sein, denn wirklich echt geboren ist das System nur in Völkern oder Nationen, die über ein wirklich kollektives Empfinden verfügen. Bei ihnen ist das System dann kein Unpersönliches, sondern ein Gemeinpersönliches und darum Überpersönliches. Sie bewegen sich frei in ihm als in der natürlichen Zusammenfassung ihrer individuellen Spielarten und lassen ihm alle Geschmeidigkeit und Lebendigkeit. Diese freie Haltung dem System gegenüber kann der Deutsche aus den reaktiven Voraussetzungen, die ihn zum System drängen, nicht aufbringen, vielmehr verschreibt er sich dem System als ein freiwilliger Sklave, weil es ihm die einzige Möglichkeit gibt, sich Kollektivismus vorzutäuschen. Denn ihm kann Kollektivismus immer nur das Jenseits des Individuellen bedeuten, nicht seine natürliche Zusammenfassung in Gemeinschaft. Gerade aus seiner individualistischen Unfähigkeit zur schöpferischen Systembildung wird er zum bedingungslosen Gläubigen des von außen übermittelten Systems. Wo Ausgleich zwischen Individuellem versagt ist, bleibt nur Nivellierung. Es ist deutsche Tragik, nur auf dieser nivellierten Ebene Gemeinschaftsgeist und Allgemeingültigkeit zu empfinden. Die Rückseite des deutschen Individualismus heißt darum „Schematisierung" des öffentlichen Lebens. So ist kein Volk individualistischer als das deutsche und

gleichzeitig keines systemwütiger, systemgläubiger. Man muß eben so tief in der sicherheitslosen Einsamkeit des Individuellen stecken, um die erlösende Sicherheit des Systems so zu überschätzen. Und unausweichbar ist unter diesen Umständen, daß dieser Sicherheitswert des Systems seinem Lebendigkeitswert vorgezogen wird: die Folge davon ist, daß das System in deutschen Händen leicht starr wird und zum Schematismus entartet.

Kunsthistorisches Musterbeispiel für diese Entwicklung ist gerade die Gotik. Hier haben wir die typische Wesensverschiedenheit zwischen dem Vorgang der Systemschöpfung und dem seiner doktrinären Anwendung. Das welthistorische Mißverständnis, das den gotischen Stil für deutschen Ursprungs hielt, ist bezeichnend: so sehr wurde das Systematische dieses Stils, das bei seinen französischen Erfindern Mittel zum Zweck war, bei den deutschen Verarbeitern zum Selbstzweck, daß man diese Systematik um ihrer selbst willen für das Entscheidende der Gotik hielt und dem Volk den eigentlichen Wesensbesitz der Gotik und damit auch ihren Ursprung zuschrieb, das diese Selbstzweckhaftigkeit am einseitigsten und sichtbarsten ausgebildet hatte.

Hier sei in erster Linie von der Spätgotik die Rede. Und zwar nicht von spätgotischer Baukunst (obwohl es auch für sie gilt, daß erst in ihr die Muttersprache deutschen Bauempfindens, vor allem deutschen Raumempfindens, in dem Bildungssprachhaften des internationalen gotischen Idioms ganz durchbrach), sondern von spätgotischer Formsystematik und Bildsystematik. Denn sie allein erlaubt den Vergleich mit der expressionistischen Form- und Bildsystematik.

Auch diese spätgotische Form- und Bildsystematik, der sich Deutschland in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ganz verschreibt und in der es ein Instrument seiner vollgültigen nationalen Repräsentanz findet, ist wie die eigentliche Gotik mittelbar romanischen, d. h. französischen Ursprungs. Dieser Tatbestand wird verdeckt dadurch, daß es scheinbar die Niederländer waren, die dieses spätgotische Stilideal ausarbeiteten und als ein alleinseligmachendes Dogma auf Deutschland übertrugen. Doch die Sachlage klärt sich gleich, wenn man sich ins Bewußtsein führt, daß Roger van der Weyden, der eigentliche Gesetzgeber dieses Systems, aus tiefromanisiertem nordfranzösischen Grenzgebiet stammte. Es ist französischer Formgeist, französische Formulierungseleganz in ihrer ganzen Prägnanz, Schärfe und Geschmeidigkeit, die durch ihn spricht und die ihn befähgt, aus der Rohform germanisch-niederländischer Wirklichkeitserfassung die Kunstform des spätgotischen Stils zu machen. So wird durch diesen Halbromanen Roger, der Frankreichs Vermächtnis an die werdende Präponderanz der neuen germanischen Kunstwelt übernimmt, jene Kontinuität der europäischen Entwicklung gewahrt, die Reingermanen wie die Brüder van Eyck nicht herzustellen vermocht hatten. Denn die Brüder van Eyck stellen trotz ihrer partiellen Abhängigkeit von der vergangenen Tradition einen individuellen Glücksfall, eine individuelle Außerordentlichkeit dar und konnten darum niemals Gründer eines

neuen Schulstils werden. Dazu war nur der strenge Systematiker Roger befähigt. Es ist hier nicht der Ort, auseinanderzusetzen, wie seine unmittelbare Wirkung auf Deutschland sich mit jener mittelbaren Wirkung verbindet, die durch das Medium holländischer Sachlichkeit und holländischer Innerlichkeit (Dirk Bouts) geht; es genügt, daß Deutschland sich einem fertigen und klaren System gegenübersieht und es aufatmend und bedingungslos übernimmt. Und gleich ist nach einer Generation großer Einzelner, als da sind Konrad Witz, Lukas Moser und Hans Multscher — Kampfnaturen im Hohlraum zwischen zwei Konventionen — die große Uniformirung da, in der allein deutscher Gemeinschaftsgeist sich beweisen kann. Aber diese Nivellierungslinie, vom Zeitstil ausgesandt, geht dieses Mal durch Deutschlands Eigentlichstes. Deutschland hat nicht einen Stil, sondern seinen Stil gefunden. Den Stil, in dem es summarisch sein Wesentlichstes auszusagen vermag. Stand vorher der Deutsche mit seinem künstlerischen Eigensinn allein, so war ihm hier ein System angeboten, das wie eine Stilisierung, d. h. wie eine Allgemeingültigkeitserklärung dieses Eigensinns angesehen werden konnte. Wenn der Deutsche sich nun persönlich aussprechen wollte, so konnte er es immerhin auf dem Boden eines künstlerischen Übereinkommens, in dem seine Willkür den Halt seines Gesetzes, zum mindesten den Halt eines festen Schemas, fand. Sein Persönliches konnte sich nun als bloßer Rankentrieb am Konventionellen und Allgemeingültigen bestätigen. Und das ist höchstmöglicher Glücksfall für deutsche Leistungsfähigkeit.

Wie kam es zu einem günstigen Sachlage? Zu diesem Stichwort des Zeitstils, auf das Deutschland mit dieser Einstimmigkeit seines innersten Wesens antworten konnte? Zu dieser Formwerdung des deutschen Geistes, trotzdem deutsche Form, streng genommen, eine contradictio in adjecto ist. Denn Form ist immer nur das Produkt einer kollektiven Leistung und Deutschland, diese Summe von Individuen, ist von solchem geradlinigen formschöpferischen Kollektivismus ausgeschlossen. Deutsche Form kann also nur ein Widerspruch sein, aber dieser Widerspruch ist in der Spätgotik lebendige Wirklichkeit geworden. Geklammert an ein unpersönliches System vermochte der Deutsche in ihm alles Persönliche auszusprechen. Denn es bestand ein prästabiliertes Ergänzungsverhältnis zwischen den Kategorien dieses Systems und den Kategorien des deutschen Eigenwillens. So daß sie in eins verflossen und darum die Welt überzeugten. Und dennoch: was dabei herauskam war im Letzten doch nicht deutsche Form, sondern nur deutscher Formalismus. Und er ist die einzige Möglichkeit der deutschen Formwerdung. Der feine Grenzstrich zwischen Form und Formalismus, er ist eben der Grenzstrich zwischen der Formwerdung aus organischem Zusammenschluß einer Gemeinschaft und der Formwerdung aus schematisierender Verarbeitung individueller Eigenheiten. Spätgotik ist stilisierte, systematisierte Eigenbrödelei. Von Europa verstanden werden konnte sie nur, weil die Systematik, in die sie sich hineinverkrampfte, ein notwen-

diges Übergangsstadium der allgemeinen europäischen Zeitstilentwicklung war.

Worin bestand dieses notwendige Übergangsstadium? In der Systematisierung des neuen Naturalismus. Mit diesem neuen Naturalismus hatte das germanische Europa seinen Anspruch an Mitarbeit am europäischen Kunstwerden angemeldet und durchgesetzt. Es galt, ihn einzuordnen in die europäische Einheit der Kunst. Ein Neues war er, weil er von der Wirklichkeit ausging und nicht von der Natürlichkeit. Es gibt eine vornaturalistische Gotik und eine nachnaturalistische. Bei der ersten denken wir an die eigentliche Gotik, d. h. an die kurvenselige Kalligraphie der gotischen Idealität in ihrer ausgesprochen lyrischen Klangfarbe: die freie geschmeidige Handschrift einer Natürlichkeit, die noch durch kein anatomisches Einzelwissen ihren Ganzklang von Natürlichkeit verloren hat. Nur von der Melodik des Natürlichen lebt sie, nicht von der Erkenntnis seines gesetzmäßigen Aufbaues. Sie ist Essenz der Natur, nicht ihre Grammatik. Ein Liniendichten in freien Natürlichkeitsrhythmen. Aus dieser gefühlten Natürlichkeit eine erkannte Natürlichkeit zu machen und aus dieser in ihrer Gesetzmäßigkeit erkannten Natürlichkeit heraus die ewige Musik alles organischen Seins doch wieder zum Klingen zu bringen, blieb der Renaissance vorbehalten und mit ihr greift aufs neue romanischer Formgeist in die Entwicklung ein. Dazwischen steht eben die Episode der Spätgotik, die Episode der germanischen Mitarbeit an der europäischen Kunstsprache. Sie schiebt zwischen Naturinstinkt und Naturerkenntnis eine Welt von Wirklichkeit, eine Welt von Zufall, eine Welt von Prosa. Der Gotik bleibt nichts anderes übrig als sich durch sie hindurchzuarbeiten, um Anschluß zu gewinnen an die ihr verwandtere Renaissancesprache jenes durch Erkenntnis vertieften Naturklanges, die jenseits dieses Zwischenspiels ihrer wartete. Dies Zwischenspiel heißt Spätgotik und in ihr konnte deutscher Ausdruckswille zum Wort kommen. Dieses Sichhindurcharbeiten der gotischen Konvention durch die neue Wirklichkeitsoptik nimmt ihr ihren vegetabil-animalischen Weichheitsklang: sie wird kristallinisch hart und abstrakt. Wenn das Wort Natur immer weiblich klingt, so klingt das Wort Wirklichkeit in männlicher Härte. Alle Musik kommt zum Schweigen und aus der Fülle des Fleisches wird mit einer trockenen Verständigkeit das nackte Skelett herausseziert. Der Mechanismus des Körpers wird zum Sprechen gebracht, wo vorher der Organismus sein rhythmisches Lied gesungen hatte. Dies Anatomisch-Abstrakte aber wird nicht um seiner inneren Wahrheit und Gesetzmäßigkeit willen in den Vordergrund gerückt, ist nicht wie in der italienischen Frührenaissance Erkenntnismittel, nein, es ist nur Stilisierungsmittel. Der Stil als solcher bleibt in der Sphäre eines handschriftlichen Übereinkommens, nur daß die Stilisierungsvorzeichen dieser Handschrift nicht mehr die Molltonart vegetabiler Weichheit, sondern die Durtonart kristallinischer Härte haben. Es bleibt anatomische Scholastik, Freude am Abstrakt-Konstruktiven als solchem. Rationalisierung

ohne unmittelbaren Wahrheitserkenntniszweck. Kurz, kein anatomischer Ernst, sondern ein stilisierendes Spiel mit dem Anatomischen, das aus jeder Gewandfaltenknitterung dieselbe Handschrift anatomischer Härte herausarbeitet wie aus dem körperlichen Bewegungsmechanismus. Und das Ergebnis dieser Transponierung der gotischen Idealität aus dem Organisch-Weichen ins Anatomisch-Harte, durch Roger van der Weyden in ein System von artistisch wohl ausgeklügelter konstruktiver Präzisionsarbeit gebracht, wird eben zum besonderen deutschen Schicksal. Aller abstrakte Eigensinn deutschen Ausdruckswillens, von der natürlichkeitsinnigen Gotik ausgeschlossen und zurückgedämmt, kann nun in diese methodisch stilisierte Unnatur — denn Spätgotik ist stilisierter Wirklichkeitsgeist, nicht stilisierter Natürlichkeitsgeist — einfließen und sich selbst ins Unendliche vervielfältigen. Die zwei eigentlichen Pole deutschen Ausdruckswillens, Haften an der Wirklichkeit und abstrakter Spekulationsdrang: hier in diesem vom Zeitstil dargebotenen Stilsystem konnten sie ihre Vereinigung eingehen. Scharfe Beobachtung der Wirklichkeit setzt sich um in eine höchst künstliche Spintisiererei formaler Dialektik. Diese Kunst kennt keinen geraden Weg zur Natur — denn es fehlt ihr der Einklang des Instinkts mit der Natur —, dafür macht sie aber aus den tausend Umwegen, die nur durch Wirklichkeit führen, eine ihr gemäße höchst kunstvolle Sonderwelt des Ausdrucks. Wenn man will: eine abstrakte Grimasse der Natur, jeder Übersteigerung und Ausdrucksverstärkung zugänglich, aber eine tiefbedeutsame.

Stilisierte Unnatur, eine Grimasse der Natur, gewoben aus scharfen Wirklichkeitsingredienzen und eigenwillig spintisierender Abstraktheit des Ausdrucks: fühlt man, wo die Vergleichsmöglichkeiten mit dem Expressionismus liegen? Auch er ist europäisches Zeitstilprodukt, aber auch er wurde zum besonderen deutschen Schicksal. Vielleicht wird man später zu der falschen Meinung kommen, auch er sei eine spezifisch deutsche Angelegenheit und deshalb auch eine deutsche Erfindung gewesen. So sehr wird die Nachwelt in Erinnerung behalten, daß er gerade den deutschen Möglichkeiten entgegenkam. In Wirklichkeit aber ist seine Entstehungsgeschichte dieselbe wie die der späten Gotik: eine Entwicklung, die innerhalb des Impressionismus vor sich gegangen war, und zwar auf romanischem Boden, erhielt durch Neoimpressionismus, Kubismus und Futurismus (auch sie alle noch Intelligenzleistungen romanischen Kunstgeistes) jene Vorzeichenveränderung ins Abstrakte, die sie für den deutschen Ausdruckswillen in besonderer Weise mundgerecht machte. Es entwickelte sich in verschiedenen Spielarten eine Systematik des abstrakten Ausdrucks, die für das wortlose und formlose deutsche Ausdrucksdrängen von ähnlich erlösender Wirkung wurde wie Rogers spätgotische Systematik. Eine Methode der Stilisierung wurde geboten, die Deutschland sich widerspruchslos adaptieren konnte, weil sie ähnlich wie die spätgotische den zwei Grundelementen seines künstlerischen Sprachvermögens, seinem durch keine Natursinnlichkeit gedämpften Wirklichkeitssinn, d. h. seinen

Sinn für das Charakteristisch-Einzelne und anderseits seiner abstrakten Spekulationssucht volle Aussprachmöglichkeit gewährte. Ingredienzen des Zufälligen und Einmaligen der Erscheinung erfahren die Möglichkeit, im Rahmen eines Systems sich über ihre Einzelgeltung hinauszuheben und zu Bestandteilen einer künstlerischen Handschrift von fester, eindringlicher und überzeugender Formung zu werden. Rationalität und Wirklichkeitsgegebenheit gehen aufs neue eine ausdrucksreiche Verbindung ein. Individueller Eigenausdruck kann wieder Anschluß finden an einen Allgemeinausdruck und die höchste deutsche Möglichkeit ist da, daß das Individuelle nur als Abwandlung einer überindividuellen Gleichförmigkeit des Ausdrucks in Erscheinung tritt. Jeder spintisiert auf seine Weise seine Wirklichkeitseindrücke spekulativ aus, aber alles eint sich zu einer unverkennbaren Handschriftgemeinschaft, zu der Neoimpressionismus, Kubismus und Futurismus die Rezepte geliefert haben. (Nur in Einem unterscheidet sich die Bewegung von der spätgotischen, als Slavismus, Exotismus und Primitivismus als begleitende und verstärkende Antriebskräfte — aber in derselben Richtung — in Betracht kommen.)

Der Vergleich mit der Spätgotik kommt aber dann erst zu seinem eigentlichen tertium comparationis, wenn wieder das Prinzip der Veranatomisierung in den Vordergrund gerückt wird. Ja, auch im Expressionismus handelt es sich um die Alleinherrschaft des Anatomischen, um seine Funktion als alleiniges Stilisierungsvorzeichen. Nur handelt es sich jetzt nicht mehr um die Anatomie des einzelkörperlichen Mechanismus, sondern um die Anatomie des weltkörperlichen Mechanismus. Aus der Geschehenseinheit alles Erlebens werden die großen geistigen Grundlinien herausgearbeitet und nur sie allein als das Wesentliche und Entscheidende betrachtet, dem sich alle Einzelerfahrung des Sehens und Erlebens unterzuordnen hat. Diese geistige Anatomie des Weltgeschehens, dialektisch ausgearbeitet zu einer Systematik, die romanischer Initiative entsprang, wird zum eigentlichen Instrument des deutschen Expressionismus und bei aller individuellen Variierung behält er diese seine entwicklungsbestimmte Gesamtstruktur. Der Deutsche hat ein System und kann doch er selbst bleiben. Allerdings setzt sich auch hier die expressionistische Form gleich in einen expressionistischen Formalismus um und es entsteht in diesem Formalismus so etwas wie eine deutsche Spezialität. Gleichwie die Spätgotik eine deutsche Spezialität war. Denn das ist heute schon unschwer zu fühlen, daß den romanischen Völkern der Expressionismus dieser Art nur entwicklungsgeschichtliches Übergangsmittel, nicht Dauerschicksal ist. Denn romanische Natursinnlichkeit hat ihre höhere Rangstufe in Weltsinnlichkeit und die läßt es nie zu , daß auf die Dauer die geistige Anatomie des Weltgeschehens allein das Wort hat. Romanische Weltsinnlichkeit ist vielmehr schon auf dem Wege, sich wieder zu einer Totalität des Weltempfindens zurückzuarbeiten, in der die harten Linien jener einseitigen Geistigkeit wieder zurücktreten in ihre unsichtbare Rolle als konstitutives Grundgerüst alles Geschehens

im Weltkörper, in diesem Weltkörper, der ja nicht nur den Gesetzen eines statischen Seins gehorcht, sondern auch denen eines dynamischen Seins und der erst aus dem Einklang beider seine Geschehensganzheit schafft. Nur dieses Ganze ist der Stil der Welt. Jedes Einseitige ist nur Stilisierung der Welt. So ist in romanischen Ländern so etwas wie eine neue Klassizität am Werden, für die der Expressionismus nur notwendige Voraussetzung war.

Vielleicht wird sich auch Deutschland dieser Wendung anschließen, aber es wird wie bei jeder Renaissance eine Opferung seines Wesentlichsten sein und dünnes Nazarenertum wird anzeigen, daß nur mit halber Kraft an der Entwicklung mitgearbeitet wird und daß die Stunde der vollkräftigen Mitarbeit an der europäischen Kunstentwicklung einmal wieder vorbei ist. Nur wo die europäische Kunstentwicklung vorübergehend so einseitig geistig, so einseitig männlich ist, nur wo sie in einer Ungenügsamkeit des starken übersteigerten Ausdrucks jeden Ausgleich verschmäht und die Bescheidenheit des Natürlichen, aus dem doch alle Musik quillt, verletzt, um aus Wirklichkeit und geistiger Konstruktion ein stilisiertes Drittes, ein selbstherrliches Jenseits der mittleren Natur zu machen, nur da ist deutsches Schicksal, nur da ist das Stichwort, auf das Antwort mit deutscher Stimmeneinheit erfolgen kann. Und das war in der Spätgotik und im Expressionismus der Fall. Sie beide teilen auch deutsches Schicksal darin, daß es für sie keine Fortentwicklung aus sich selbst heraus gibt — die ist keiner Einseitigkeit gegeben —, sondern nur ein Erstarren in Schematismus. Auch da mag die Entwicklung der Spätgotik uns zeigen, wohin wir heute gehen. Es zu ändern steht nicht in unserer Macht, wohl aber es zu erkennen und uns in entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeiten zu fügen. Volksstil und Zeitstil haben eben nur ganz seltene Kreuzungspunkte, besonders wenn der Volksstil einem Volke angehört, dessen repräsentative Kraft und damit seine künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten nicht von seiner Gesamtheit ausgehen, sondern von seinen großen Einzelnen. Einem solchen Volk ist Stileinheit nur ganz selten und gleichsam nur unter Ausnahmebedingungen möglich. Die waren in Spätgotik und Expressionismus wie in einer vorübergehenden Laune der Entwicklungsgeschichte gegeben.

DIE DEUTUNG DER GOTIK BEI DEN ROMANTIKERN

VON

HEINRICH LÜTZELER

Wenn wir im folgenden versuchen, die Anschauungen der Romantik über den gotischen Stil uns zu vergegenwärtigen, so könnte diese Darstellung den Sinn haben, durch den Aufweis einer bestimmten Deutung der Gotik der Ergründung dieses Kunstkreises selber zu dienen, so daß das Urteil der Romantiker nur anleitendes Mittel zu einer selbständigen, von unserer Gegenwart aus zu unternehmenden Geschichtsbetrachtung wäre.

Eine solche Absicht aber veranlaßt diesen Aufriß nicht; vielmehr geht die hier gebotene Untersuchung von der Überzeugung aus, daß es zur Erschließung der Kunst, die eine bestimmte Zeit schafft, wichtig und wertvoll sei, darauf zu merken, welche vergangene Kunst diese bestimmte Zeit ursprünglich sieht und schätzt. Denn nicht jede Epoche ist für jede Kunst geöffnet und zu deren Verständnis befähigt, sondern das eigene Wesen grenzt den Ausschnitt derjenigen Kunst ab, die in ihren besonderen Gehalten adäquat erfaßt und geliebt werden kann, und zwar ist nur jene Kunst letzlich erreichbar, die in ihrer Art dem Beurteilenden verwandt ist oder ihm in der geschichtlichen Lage, in der er sich gerade befindet, eine fördernde Macht und ein tiefes Symbol bedeutet[1]). Ist aber ein wirkliches Begreifen und eine positive Wertung vergangener Kunst abhängig von dem Zusammenhang dieser Kunst mit dem Menschtum und vor allem mit der Kunst des der Vergangenheit zugewandten Zeitalters, so vermag die Geschichte der Kunstdeutung einen Hinweis zu geben für das rechte Verstehen der Kunst, die der gleichen historischen Situation entstammt wie die besondere Kunstdeutung. In diesem Sinne wollen wir die Stellung der deutschen Romantiker zu einem Kunststil der Vergangenheit prüfen, der in mannigfaltiger Weise ihr Leben berührte.

Nun bedeutet aber den Romantikern die Gotik mehr als eine verwandte Kunst, die wegen ihrer gleichsam freundschaftlichen Nähe beglücken und die Ausbildung des eigenen Kunstideals beeinflussen könnte. Die Gotik ist ihnen darum mehr, weil ihnen ihre eigene Kunst weniger als die Gotik ist. Sie erkennen die Ferne, die sie von der Höhe des Mittelalters trennt, und erblicken in der christlichen Kunst, wie sie sich ihnen am reinsten in der Gotik ausdrückt,

ein Vorbild, um dessen Erreichung sie sich mühen; die Schöpfung einer von der Religion geleiteten Kunst erscheint ihnen als eine Aufgabe, die nach der Erfüllung im Mittelalter eine neue Erfüllung in ihrer Gegenwart verlangt. Vielleicht befähigt sie gerade diese Spannung zwischen Wunsch und Tat, zwischen dem Vollendungstraum der Zukunft und der Unfertigkeit des greifbaren Tages zu ihrem tiefen Eindringen in die Gotik. Man erinnere sich an Nietzsches Wort[2]: „Was zum Beispiel meinen ‚Zarathustra' betrifft, so lasse ich niemanden als dessen Kenner gelten, den nicht jedes seiner Worte einmal tief verwundet und irgendwann einmal tief beglückt hat." So vermag uns die romantische Beurteilung der Gotik über den Kreis der in der Romantik geschaffenen Werke hinauszuführen und das Ziel ihres Kunststrebens aufzuzeigen.

Dabei wird sich zeigen, daß bei der Aufstellung und bei der Konkretisierung dieses Ziels mehr, als es je in früheren Epochen geschehen ist, die Geschichte mitspricht. Das Mittelalter hat für die Nazarener eine ganz andere, viel entscheidendere Bedeutung als etwa für die Renaissance die Antike; sie sind, so könnte man fast sagen, von ihm überwältigt worden; sie schufen nicht von ihm aus, wie die Künstler der Renaissance häufig von der Antike ausgingen, um dann zu etwas Selbständigem zu gelangen; sie lehnten sich an das Mittelalter an, ja suchten sich oft in seine Gesinnungen zurückzuversetzen, so fremd sie ihnen auch manchmal waren. Angesichts dieser engen Verbindung von Gegenwart und Geschichte erhält unsere Mitteilung der romantischen Gotikauffassung einen neuen Sinn.

Aber auch ganz abgesehen von der Wichtigkeit, die diese Tatbestände für ein rechtes Verstehen romantischer Kunsttendenzen haben, verdienen sie darum untersucht zu werden, weil sich in ihnen ein Stück Geistesgeschichte darstellt. Wenn wir verfolgen, wie die Gotik immer deutlicher und in immer überwältigenderer Größe den Romantikern erscheint, so erleben wir damit die Enthüllung eines bis dahin kaum geahnten Reiches der Kunst, eine echte Eroberung und geistige Aneignung einer bisher verschlossenen Welt.

So sind es also vornehmlich vier Gründe, die uns zu diesem Bericht veranlassen: wir erhoffen von ihm eine Hilfe für die Deutung der romantischen Kunst und eine reichere Anschauung vom romantischen Kunstideal; wir erwarten ferner, daß er das einzigartig enge Verhältnis zwischen gegenwärtiger und vergangener Kunst erhellt, wie es in der Romantik besteht, und glauben schließlich das Wachstum des Geistes durch die Gewinnung neuer Einsichten an einem besonders eindringlichen historischen Beispiel miterleben zu können.

Wenn wir dabei auf eine eingehende Kritik der romantischen Auffassungen verzichten, so geschieht dies nicht etwa darum, weil wir sie für überflüssig hielten und unsere Meinung über das Wesen der Gotik mit der romantischen identifizierten, sondern die Einschränkung auf den bloßen Bericht hat den Sinn,

eine größere Klarheit zu schaffen, die durch den eingehenden Vergleich mit den in der Gegenwart besonders reich ausgebildeten und besonders widerspruchsvollen Theorien über die Gotik zentral gefährdet wäre. Kurze Anmerkungen mögen als Hinweise dienen, in welchen Punkten man heute ähnlich oder anders urteilt. Es wäre Aufgabe einer selbständigen mit größter Feinheit durchzuführenden Arbeit, von der Romantik aus die neuzeitliche Deutung der Gotik kritisch darzustellen.

Dabei würde sich vielleicht u. a. dies ergeben: daß die Gegenwart der Romantik übergeordnet ist durch die Ausdehnung ihres Wissens und durch ihren Reichtum an nüchternen Beobachtungen, daß sie dagegen hinter der Romantik darum zurücksteht, weil diese, frei von den vielen Einseitigkeiten moderner Gotikdeutungen, jene Kunst als ein Produkt der unterschiedlichsten Kräfte und als eine Einheit aus weit gespannten Antithesen begreift.

I. Die vor- und nachromantische Deutung der Gotik.

Was die romantische Eroberung der in ihrer Wesenstiefe bis dahin noch uneröffneten Welt der Gotik bedeutet, können wir erst dann ganz übersehen, wenn wir uns an die vor- und nachromantischen Fehldeutungen der Gotik erinnern. Die Helle der Erkenntnis, die die Romantiker schaffen, ist nach vorwärts und nach rückwärts abgegrenzt durch ein einsichtsloses Dunkel.

Wie war man vor ihnen zur Gotik eingestellt? Sie erschien nicht als Höhe und Reichtum, sondern als Vorstufe oder als Verfall, als Manier und als Ausdruck des Nichtkönnens. Der im Empirismus und im Klassizismus wurzelnde Hemsterhuis vermochte die Unwirklichkeit ihrer linearen Formen nur als einen Abfall von der Natur zu werten; er beschreibt die Entstehung der Gotik durchaus von Standpunkt einer realistischen Kunstanschauung aus, ja sogar unter Voraussetzung des Modellstudiums, ohne daß ihn auch nur der leiseste Zweifel ankommt, es könne ein anderes Kunstideal geben als das der Antike, und das Mittelalter könne eine grundhaft andere Organisation haben als das 18. Jahrhundert, in dem z. B. Diderot das Zeichnen und Malen nach der Natur empfahl[3]); dies ist das symptomatische Urteil von Hemsterhuis über das plastische und malerische Schaffen des christlichen Künstlers[4]): „Ausgehungerte Bettler dienten ihm zu Mustern und da er sich daran gewöhnte, diese abgezehrten Körper zu studieren, um darnach seine Heiligen und Märtyrer zu bilden, so wurden seine Figuren im allgemeinen übertrieben lang proportioniert, und seine Arbeit wurde hart." Klingt nun nicht aus der Feststellung, daß der mittelalterliche Künstler sich von der unverletzten Natur abgewandt habe und dem schönen Leben irgendwelche abnormen Gestalten vorziehe, der Vorwurf einer geheimen Perversität heraus: die Gotik sei unnatürlich im Sinne des Krankhaften, d. h. im tiefsten ungesund? Jedenfalls ist in dieser Zeit auch

solcher Tadel laut geworden. Shaftesbury nimmt „gotisch" geradezu als ein Synonym von „maniriert" und „verlogen", wenn er mit dem Pathos des Naturschwärmers die Verurteilung der Galanterie billigt[5]): „Sie verdammten die ganze Art und das System von Artigkeiten als falsch, monströs und gotisch."

Wenn wir nun von den Romantikern aus den Weg ins 19. Jahrhundert gehen, so finden wir, daß bald die klare Sicht schwindet, bis endlich der Sinn der Gotik überhaupt nicht mehr begriffen wird. Drei Stufen der Mißdeutung lassen sich unterscheiden. Auf die Ablehnung, die der Ausdruck einer anders gearteten Vorliebe ist, folgt eine Abweisung aus purem Widerwillen, oft sogar aus Ressentiment, und kein geheimes Ja durchstrahlt mehr befeuernd das offen ausgesprochene Nein. Setzen beide Verhaltungsweisen noch eine gewisse Nähe zur Gotik voraus, so kommt die dritte Art der Beurteilung aus einer gänzlichen Losgelöstheit vom Geist des Mittelalters, aus einer Fremdheit heraus, der jeder Zugang zu dieser geschichtlichen Erscheinung versperrt ist. — Die erste Stufe bezeichnet das Urteil des späten Goethe, daß leider alle nordischen Kirchenverzierer ihre Größe nur in der multiplizierten Kleinheit gesucht hätten[6]). Diese bedauernde Feststellung, daß der Gotik die Monumentalität fehle, hat die Monumentalität des klassischen Menschen und der klassischen Kunst zum Hintergrund; Goethe weist mit der Gotik ein ihm fremdes Leben zurück, das seiner eigenen in Italien zu südlicher Vollendung gereiften Existenz widerstrebt. — Im Gegensatz dazu gründet Heines Verurteilung der Gotik nicht mehr in der mächtigen Fülle einer verehrten Wirklichkeit und eines verehrten Wunschbildes. Die Worte, die er zur Charakterisierung der Gotik prägt, atmen einen Ekel und einen Haß, wie man ihn vor allem bei denen findet, die früher einmal selber von dem nun bekämpften Sein gebannt waren. Und wenn man sieht, wie er immer wieder dem Geheimnis und dem Zauber des Christentums verfällt, so begreift man sein Wüten gegen die Gotik als ein Wüten gegen das eigene Ich[7]): „Wenn ich jene verzerrten Bildwerke sehe, wo durch schiefromme Köpfe, lange dünne Arme, magere Beine und ängstlich unbeholfene Gewänder die christliche Abstinenz und Entsinnlichung dargestellt werden soll: so erfaßt mich unsägliches Mitleid mit den Künstlern jener Zeit." Es scheint so, als ob auch er seiner Negation eine positive Verkündung entgegenzusetzen hätte: die Apotheose des Fleisches. Aber er ist Heide mit schlechtem Gewissen, d. h. verkappter Christ. Er hat nicht die fraglose Triebhaftigkeit des ursprünglichen Menschen, sondern die gereizte Sinnlichkeit des Décadent. Die Apotheose des Fleisches wird hier von einem geschrieben, der schon oft des Fleisches überdrüssig war. Gerade darum läßt seine Abwehr jene wundervoll bestimmte Ruhe und Größe vermissen, die Goethes Abgrenzung des Mittelalters von der ihm möglichen und wertvollen Daseinsform auszeichnet; es hat etwas von giftiger, fast hetzerischer Schwärmerei an sich, wenn Heine eifert[8]): „Wir fühlen hier die Erhebung des Geistes und die Zertretung des Fleisches.

Das Innere des Domes selbst ist ein hohles Kreuz, und wir wandeln da im Werkzeuge des Martyrtums selbst." — Wenn aber hier wenigstens überhaupt noch eine Beziehung zur Gotik besteht, so hört diese vollkommen auf bei einem Kunstkritiker wie H. Taine, der auf Grund seiner stark rationalistischen und naturalistischen Einstellung sich nur mit leisem Spott oder mit lautem Hohn über die Gotik äußert. Er meint, die byzantinischen Mosaike in Ravenna seien so entstanden, daß die Künstler infolge der christlichen Schamhaftigkeit keine Gelegenheit mehr gefunden hätten, nackte Körper zu studieren, daß man statt der Wirklichkeit nur noch Werke, dann Kopien von Werken, schließlich nur noch Kopien von Kopien usw. studiert und dabei in wachsender Entfernung von der Realität stets größere Fehler gemacht habe, bis man nach 500 Jahren unfähig gewesen sei, eine sitzende Figur richtig zu zeichnen[9]). Hier müßte das wiederholt werden, was wir früher über Hemsterhuis sagten, und auch insofern besteht ein gewisser Einklang, als Taine gleich ihm der Gotik Krankhaftigkeit vorwirft; nennt er doch ihre Baukunst „ein Geschmeide für nervenschwache, überreizte Frauen, das völlig mit den überspannten Sitten der Zeit übereinstimmt.[10])"

Wenn aber der Irrtum so weit vom Wesen abführte, so ist es begreiflich, daß, als in unseren Tagen eine gewandelte Welt- und Kunstanschauung wieder einen echten Einblick in die Gotik ermöglichte, ihre Neuerschließung (die zuerst Worringer gelang) ein Staunen und eine solche Begeisterung erregte, als ob es sich um eine erstmalige Entdeckung handelte.

II. Voraussetzungen der romantischen Deutung.

Auch bei den Romantikern war zu einer ähnlich tiefen und fruchtbaren Deutung der Gotik ein gründlicher Wandel in den Kunstanschauungen nötig. Dieser Wandel war vorbereitet durch einige außerhalb ihrer wirkende, geistig führende Menschen und vollzog sich innerhalb der Romantik auf Grund einer neuen Einstellung zum Prinzip der Naturnachahmung und zur Forderung einer Nacheiferung der Antike.

Die Anregung, die ihnen von außen kam, knüpft sich an die Namen von Herder und Goethe. Sie waren es, die den bis dahin gültigen Grundsatz zerbrachen, daß der Künstler von der Antike her das Gesetz seines Schaffens empfangen müsse. Goethe schrieb in dem Aufsatz „Antik und modern"[11]): „Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's." Noch bestimmter äußerte sich Herder in seiner Schrift über Shakespeare, in Griechenland sei gewesen, was im Norden nicht sein könne und nicht sein solle; darum sei es falsch, die Griechen nachzuahmen: In England ein „griechisches Drama zu fodern, daß es natürlich (wir reden von keiner Nachäffung) entstehe, ist ärger, als daß ein Schaf Löwen gebären solle[12])". — Diese Vernichtung einer falschen Grund-

anschauung erhielt nun vor allem dadurch geschichtliche Wirkfähigkeit, daß sie begleitet war von der Konzeption eines anderen, spezifisch nordischen Kunstideals. Eine eminente Weitung des Horizontes trat mit dem Augenblick ein, in dem man zwei polare Kunstrichtungen zuließ: die nordische und die antike. Ja, der junge Goethe predigte sogar in seinem Dithyrambus auf Erwin v. Steinbach den Vorzug der (nordisch) charakteristischen Kunst vor der (südlich) schönen.

Wie diese neuen Entscheidungen historisch fruchtbar wurden, ersehen wir vor allem aus Forsters Ansichten vom Niederrhein. Von ihnen aus geht eine unmittelbare Verbindung zur Romantik hin; die positive Würdigung des Kölner Domes, die sie enthalten, verlieh diesem Buch in den Augen der Romantiker einen besonderen Wert. Obwohl Forster noch durchaus im 18. Jahrhundert wurzelte, gelangte er doch bereits zu einer gerechten Abwägung von klassischer und gotischer Kunst. Zwar spürt man bei ihm noch die ursprüngliche Vorliebe für die Antike, wenn er ihren Werken nachrühmt[13]): „Die griechische Baukunst ist unstreitig der Inbegriff des Vollendeten, Übereinstimmenden, Beziehungsvollen, Erlesenen, mit einem Wort: des Schönen." Aber er staunt doch auch ehrfürchtig vor dem gewaltigen Überschwang der Kölner Kathedrale, den er nicht als Verfall, auch nicht als eine der Kunst vorgeordnete anfängliche Wirrnis beurteilt, sondern als Ausdruck schöpferischen Dranges preist: Die gotischen Bauten „stehen wie Erscheinungen aus einer andern Welt, wie Feenpaläste da, um Zeugnis zu geben von der schöpferischen Kraft im Menschen, die einen isolierten Gedanken bis auf das Äußerste verfolgen und das Erhabene selbst auf einem exzentrischen Wege zu erreichen weiß."

Derselbe Vorgang, den wir bei diesen vorromantischen Künstlern und Schriftstellern beobachten, spielt sich in viel intensiverer Form bei den Romantikern selber ab. Es sind hier wie dort die gleichen Problemgruppen, die bedeutungsvoll werden; drei Merkworte deuten sie an: Abkehr vom Prinzip der Naturnachahmung, Bestreitung des Primates der antiken Kunst, Erkenntnis des modernen Kunstgeistes. Der Gegensatz zur klassizistischen Ästhetik prägt sich noch kaum in Schellings Erklärung aus[14]), der Maler müsse die menschliche Gestalt überhaupt nicht zeigen, wie sie erscheine, sondern wie sie in dem Entwurf und der Idee der Natur sei, welche keine wirkliche Gestalt vollkommen ausdrücke. Und wiederum hätte selbst der alte Goethe zustimmen können, wenn er sagt[15]): „Und sollte denn der Schüler der Natur alles in ihr ohne Unterschied und von jedem jedes nachahmen? Nur schöne Gegenstände und auch von diesen nur das Schöne und Vollkommene soll er wiedergeben." Doch aus diesen Sätzen ließen sich Folgerungen ziehen, die geeignet waren, die Naturnähe der antiken Werke nicht mehr als Grundlage, sondern nur noch als einen Sonderfall der Kunst zu betrachten und ein bewußtes Abweichen

von der natürlichen Form zugunsten einer besseren Herausgestaltung des Wesens zu verteidigen. Die Umdeutung, daß die Nachahmung nicht der empirischen Realität, sondern der sich in ihr auswirkenden Idee zu gelten habe, benutzt der Nazarener Philipp Veit, um eine Verbindung zwischen der Klassik und der Gotik herzustellen: Quintilian sagt: ‚Die Kunst ist Nachahmung der Natur.' Um diese Definition zu retten, müßte man annehmen, es sei mit ihr „nicht sowohl die Nachahmung der geschaffenen als vielmehr die der schaffenden, aus ihr selbst sich stets erneuenden und verjüngenden Natur gemeint, und die Kunst solle eben nur in ähnlicher Weise wie die Natur ihr Wesen treiben"[16]).

Daß aber die Gotik etwas Ganzheitliches ist, darin den organischen Gebilden der Natur vergleichbar, ist den Romantikern zweifellos gewiß. Sie finden, daß diese Kunst im abendländischen Mittelalter und vor allem in Deutschland den Charakter der Notwendigkeit hat; deshalb fragen sie verwundert die Anbeter der Antike: „Warum verdammt ihr den Indianer nicht, daß er indianisch und nicht unsere Sprache redet? Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland?"[17]) Sie sehen die Unerquicklichkeit einer Nachahmung der Antike ein, wenn diese wesensfern geworden ist: „Was sollen uns zwanzig oder dreißig italienische oder griechische Säulen in einem fremden Lande und Klima, mitten unter Trachten, Sitten, unzähligen Gebärden, die nichts weniger als griechisch sind?", so schreibt Fr. Schlegel im Anblick der klassizistischen Louvre-Fassade[18]). Und warum sollte man sich auch so sehr an dieses Stück Vergangenheit anklammern? Ist denn nur das Antike künstlerisch wertvoll? Nein, „nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; — auch unter Spitzgewölben, kraus-verzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor"[19]). Und zwar zeigt auch diese Kunst wie jede andere eine „Spur von dem himmlischen Funken, der von Ihm (dem Vater) ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen überging, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt. Ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel des Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist Ihm ein so lieblicher Klang als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge"[20]).

Die letzte Rechtfertigung der Gotik konnte freilich erst auf Grund einer neuen Anschauung von den gegensätzlichen Möglichkeiten der Kunst erwachsen. Hier bahnte A. W. Schlegel den Weg durch seine programmatische Gegenüberstellung des plastischen Geistes der antiken und des pittoresken der christlich-romantischen Kunst[21]). Die antike Kunst und Poesie, stellt er fest, gehe auf strenge Sonderung des Ungleichartigen; die romantische gefalle sich in unauflöslichen Mischungen. Die gesamte alte Poesie und Kunst sei eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer

schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. „Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Wassern. Jene ist einfacher, klarer und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimnis des Weltalls näher“[22]).

Nach dieser Entdeckung einer der antiken vollwertig gegenüberstehenden romantischen Kunst konnte es keine Frage mehr sein, daß man sich der Gotik mit besonderer Freude zuwandte; ja man mußte in ihr geradezu einen Beweis dafür erblicken, daß die pittoreske Kunst der plastischen nicht nur gleichgeordnet, sondern sogar überlegen sein könne. In der Gotik fand man das Unbestimmte und Gemischte, Geheimnis und fruchtbares Chaos — ein Wurzeln in Tiefen und ein Hineinragen in Höhen, die nur noch frommer Ahnung zugänglich waren.

III. Die neue Wertung der Gotik.

„Die gotische, oder wie man es in der nächsten geschichtlichen Beziehung wohl auch nennen könnte, die deutsche Baukunst, weil sie ja allen deutschen Völkern gemein war, und deutsche Baumeister auch in Italien wie in Frankreich und selbst in Spanien viele der wichtigsten sogenannten gotischen Gebäude aufführten; die altdeutsche Baukunst verdient es wenigstens gewiß, daß man ihre noch unerforschten Tiefen zu ergründen strebe.“ — Dieser Satz von Fr. Schlegel[23]) kennzeichnet den Umschwung, der in bezug auf das Verhältnis zur Kunst des Mittelalters mit der Romantik eintritt. Eine noch nicht näher zu begründende Ehrfurcht, die den Betrachter vor den Schöpfungen der Gotik ergriff, trieb ihn zu einer tieferen Erforschung dieser Kunst, veranlaßte ihn, sein bewunderndes Staunen nach Recht und Unrecht zu prüfen und das, was er in ungeschiedener Dichtigkeit in sich trug, durch das Wort zu klären und in trennenden Urteilen sich vor Augen zu stellen. Nun ging ein Spüren und Suchen an, von den einen mit den Mitteln der Geschichtswissenschaft unternommen, von den anderen im Vertrauen auf die Kraft ihres künstlerischen Blickes begonnen und von wieder andern mit der Feinheit gespitzter Dialektik zu Ende geführt. Unter den Philosophen sind es vor allem Hegel und Schelling, die zu neuen, weithin reichenden Erkenntnissen gelangen, unter den Schriftstellern die Brüder Schlegel und Wackenroder, unter den Dichtern Novalis und Brentano; als Universalhistoriker, die aus der Romantik hervorwachsen und aus ihrem Geiste heraus dem Mittelalter sich zuwenden, sind Kugler und Schnaase zu nennen.

Den Weg, der zurückgelegt werden mußte, bevor diese Männer ihre deuten-

den Worte sprechen konnten, stellt uns Hegels Zusammenfassung der Geschichtsentwicklung noch einmal vor Augen[24]): „Die gotische Baukunst des Mittelalters, welche hier den charakteristischen Mittelpunkt des eigentlich Romantischen bildet, ist lange Zeit hindurch, besonders seit der Verbreitung und Herrschaft des französischen Kunstgeschmackes, für etwas Rohes und Barbarisches gehalten worden. In neuerer Zeit hat sie hauptsächlich Goethe zuerst in der Jugendfrische seiner den Franzosen und ihren Prinzipien entgegenstrebenden Natur- und Kunstanschauung wieder zu Ehren gebracht, und man ist nun mehr und mehr bemüht gewesen, in diesen großartigen Werken das eigentümlich Zweckmäßige für den christlichen Kultus sowie das Zusammenstimmen der architektonischen Gestaltung mit dem inneren Geist des Christentums schätzen zu lernen." Damit ist auch der Umfang der hier vorliegenden Arbeit ungefähr bestimmt. Wenn Hegels Übersicht vor allem ihren Ausgangspunkt bezeichnet, so mag Ph. Veit ihren Endpunkt angeben; denn seine Äußerungen haben bereits den Charakter des entschiedenen Kampfes und des gesicherten Besitzes. Ihm ist es selbstverständlich, das Mittelalter eine Zeit zu nennen, in der „die Künste einen größeren Aufschwung nahmen"[25]). Und dieser Aufschwung war nicht etwa gleichbedeutend mit einer exzentrischen Übersteigerung, mit einer grenzverlassenen Manie, sondern er erkannte auch die Anmut und stille Zartheit jener Kunst; es ist ihm eine Zeit, die so „überreich sowohl an großartigen wie auch an lieblichen Erscheinungen war"[26]). Wenn er nun die Jahrhunderte in ihrer gegensätzlichen und doch harmonischen Fülle überschaut, so zögert er nicht mehr, sie der Antike an Kraft und Reichtum zu vergleichen; denn[26]) „das in Italien und in Deutschland zur Zeit des Mittelalters so reich bebaute Feld der bildenden Kunst hat in beiden Ländern so mannigfaltige Blüten hervorgebracht und der hochbegabten Geister, die auf ihm emporwuchsen und es durch ihre Tätigkeit in den herrlichsten, mit den auserlesensten Pflanzen geschmückten Garten verwandelten, sind so viele, daß man mit dem Dichter ausrufen kann: ‚Welch reicher Himmel, Stern bei Stern! Wer kennet ihre Namen?'"[27]). Aus der Fülle dieses Schöpfertums erstarkte die Kunst zu einer Macht, die alles Untergeistige sich dienstbar zu machen wußte und das Leben in seiner ganzen Breite läuternd durchformte. Ein Dreifaches rühmt Veit an der christlichen Kunst: daß sie in allen Kunstarten sich ausprägte, daß sie in vollkommener Beherrschung der Technik ihre Absichten unverletzt verwirklichte und daß sie die Menschen zu Gott hinführte[28]): „Allen Kunstzweigen zeigte sie sich nun gewachsen, überall war sie zur Hand, ermunternd, verbessernd, belehrend; alle Mittel standen ihr zu Gebot, um das Schöne und Wahre zu fördern, mit Leichtigkeit überwand sie die technischen Schwierigkeiten; das sprödeste Material ward biegsam unter ihrer Hand, und überall, wo sie hindrang, erblühte der Gottesdienst in angemessener Würde und Pracht."

Es ist nun unser Ziel, zu untersuchen, wie die Romantiker im einzelnen ihre Freude an der Gotik begründen. Wir wollen nicht ihre geistige Eroberung dieser Kunst als Vorgang wiedergeben; da müßten wir vieles von dem wiederholen, was Firmenich-Richartz in seinem Buche über die Brüder Boisserée und Waetzold im ersten Band der Deutschen Kunsthistoriker mit der zeichnenden Kraft ihres Wortes uns lebendig gemacht haben. Vielmehr möchten wir unter Nichtbeachtung einzelner Nuancen die allen Verschiedenheiten übergeordnete romantische Gesamtanschauung der Gotik vermitteln; wir möchten ein ruhendes Bild geben, uns aber nicht von der Dynamis der Entwicklung leiten lassen.

Da zeigt es sich nun, daß die Romantiker vor allem deshalb die Gotik als Höhepunkt empfinden, weil sie ihnen die Kunst der größten Breite, die Kunst der größten Spannungen und die Kunst der größten Tiefe ist.

IV. Die Gotik als Kunst der größten Breite.

Die Gotik ist ihnen zunächst diejenige Kunst, welche alle Reiche des Seins in sich einbegreift — die in das Dunkel der zeugenden Natur hineinreicht, zugleich aber auch bis ins unfaßbar Lichte emporstrahlt; denn darin erkennen sie einen ihrer wesentlichen Vorzüge, daß sie nicht nur Geistiges ausdrückt und die Natur abweist, wie es etwa in der ägyptischen Kunst geschehe, sondern daß Geist und Leben sich in ihr zu einem schönen Zusammenwirken verbinden. Das Aufstreben der Säulen erscheint ihnen wie ein Wachsen und Sprießen, und wo sie sich biegen, um den Spitzbogen zu bilden, da ist es ihnen, als ob Äste sich zu einem Laubdach ineinanderschlängen: Beim Betreten eines mittelalterlichen Domes wird man „an die Wölbungen eines Waldes erinnert, dessen Baumreihen ihre Zweige zueinanderneigen“[29]). So sehr nun auch die Natur in ihrer frei wuchernden Unbestimmtheit bejaht ist, so wird ihr doch niemals die Herrschaft über das Geistige gegönnt. Immer wieder staunen die Romantiker, wie in den getürmten Kathedralen jener Zeit der Stein seine Schwere und dumpfe Unerwecktheit verliert, wie er aus seiner plumpen Natürlichkeit durch die Glut einer neuen aus letzten Tiefen entbrennenden Gesinnung zu einer durchgeistigten Übernatur geläutert wird; die gesamte gotische Bautechnik erscheint ihnen in ihren Grundzügen durchaus vom Geistigen her bestimmt; das Materielle ist zum Ausdrucksmittel erhöht: „Auch das technische Endergebnis wäre ohne die völlige Umwandlung des geistigen Strebens, ohne die ideale Absicht, ohne den aufwärts und dem Lichte entgegenstrebenden Drang, ohne das Verlangen nach einer wundervollen Wirkung nimmer zutage getreten. In der Tat gewinnt das Innere des kirchlichen Gebäudes durch das Verschwinden alles desjenigen, was dem aufgegipfelten Raume seinen Halt gibt, indem es durch die Konstruktion überall nach außen gelegt war, eine zauberähnliche Erscheinung, deren Eingreifen, deren Pflege und gesteigerte

Durchbildung lediglich nur aus der eigentümlichen Stimmung der Geister der Zeit hervorgehen konnte[30])." Diese gewaltige Anspannung, durch die alle technischen Hindernisse überwunden wurden, wäre nun kaum möglich gewesen, wenn nicht die religiöse Begeisterung den Menschen fortgerissen und zu solchem Wagnis ermutigt hätte. Eine besondere Beziehung des Menschen zu Gott zu symbolisieren, dient der ganze äußere Aufbau der Kirche. Wenn die Decke „wie in schwebender Bewegung von den aufsteigenden Stützen getragen erscheint, massenlos, einer Wundererscheinung gleich"[31]), so ist damit gesagt, daß das Mystische die Art gotischer Gottbezogenheit kennzeichnet. Dieses Mystische ist „der Totalität des gotischen Baues eingewoben. Es durchdringt alle Teile des Baues; es entwickelt sich, umgekehrt als wie beim Romanismus, dem Lichte entgegen; es bietet sich rings der Schau dar und findet in den freien Höhenpunkten seine vollste und ergreifendste Entfaltung"[32]).

So wirken in der Gotik Natur, Geist und Religion zusammen. Die Natur wird vom Geiste her aufgehoben; Natur und Geist sind der Religion untergeordnet. Die Natur leiht ihre Formen, damit sie das Emporwachsen des Menschen zu Gott ausdrückten. Die Religion ist es, welche die Überwindung des Natürlichen verlangt. Der Geist ersinnt die Mittel, um sie zu vollführen.

V. Die Gotik als Kunst der größten Spannungen.

Wenn wir, um dieses Zusammenspiel von Natur, Geist und Religion zu bezeichnen, den Ausdruck „kämpferische Harmonie" gebrauchen, so weisen wir damit bereits auf das zweite fundamentale Merkmal der Gotik hin: daß sie aus einer Reihe von Gegensätzen heraus existiert, die trotz ihrer inneren Entfernung keinen Widerstreit und keine Zerstreuung bedingen, da sie zu einer großartigen Einheit zusammengefaßt sind. Diese Spannungen ergeben sich aus ihrem Ursprung, aus ihrer Beziehung zu fremden Kulturen, aus ihrer Form und aus ihren Gehalten.

Drei gegensätzliche Mächte haben an der Entstehung der Gotik Anteil: das Bürgertum, die Ritterschaft und die Geistlichkeit. „Aus der Gestaltung des Bürgertums, aus seiner zünftig beharrlichen Organisation gingen die Kräfte hervor, welche dem Wundervollen eine reale Existenz gaben[33])." Aber die Gotik war auch Kunst des Rittertums, mit dem sie die Gleichheit der Gefühlsrichtung verbindet. Denn es zeigt sich[34]) „in dem Aufschwunge der schlanken Glieder und der weit gespannten Gewölbe dieselbe Kühnheit wie in den ritterlichen Wagnissen, in den weichen Profilen dieselbe Empfindung wie in den Liebesklagen, in den Fialen und Strebebögen der hochstrebende, in allen Teilen der kriegerische Sinn, welcher die Ritterwelt durchdrang". Diese verschiedenen Kräfte erkannte die Kirche in ihrer Sonderart an und wußte sie sich für die Erfüllung der religiösen Aufgaben zu gewinnen. So ist die Gotik Kunst

des Bürgertums und des Rittertums, im letzten jedoch christliche Baukunst, die von den edelsten Werten des bürgerlichen und des ritterlichen Standes befruchtet ist. Ein großartiges Bild ergibt sich aus diesem Zusammenwirken verschiedener Stände: „Während die Poesie nur einem Stande angehörte, während das religiöse Leben sie kaum berührte, jedenfalls nicht mit seiner vollen Strömung durchfloß, stand die Architektur im Dienste der Kirche, wurde aber durch die Frische und Kraft der Nationalität, durch die Mitwirkung und Teilnahme aller Stände gefördert. In der vorigen Epoche war auch sie von einem einzigen Stande ausgegangen, ... von der Geistlichkeit ... Diese Beschränkung hörte jetzt auf. Seitdem das Selbstgefühl eigener Bildung unter den Laien erwacht war, begannen auch die weltlichen Bauherren und Wohltäter der Kirchen, Fürsten, Große, städtische Obrigkeiten, selbst mitzusprechen, fanden auch die geistlichen Bauherren die tüchtigsten Meister und Werkleute nicht mehr unter ihren Standesgenossen, sondern unter den freien städtischen Handwerkern[35])." Angesichts dieser Durchdringung der Kräfte, von denen schon jede für sich wertvoll war, doch einen besonderen Wert durch die Zuordnung zu den andern erhielt, versteht man das fast schmerzlich tiefe Urteil: Die Gotik „stand in der Mitte des Lebens, wo alle Richtungen und Tätigkeiten zusammenflossen und verschmolzen"[36]).

Ist so gleichsam in bezug auf die vertikale Gliederung Europas eine Bindung der Gegensätze festzustellen, so vollzieht sich eine ähnliche Einbeziehung verschiedenster Gesamtheiten in das Ganze dieser Kunst gleichsam vom Horizontalen her bezüglich ihrer Berührung mit fremden Kulturen. Zwar ist den Romantikern die Gotik eine durchaus deutsche Kunst: „Was den Stil dieser neuen Bauart aber vorzüglich und besonders auszeichnet, ist das vorherrschende Element der kühnsten Phantasie, und dieser Charakterzug ist aus der germanischen Wurzel gekommen und wird daher mit Recht gotisch genannt[37])." Aber dabei übersieht man nicht, daß sie auch östliche und antike Elemente in sich trägt. Auf die Ähnlichkeit mit der morgenländischen Bauweise hat vor allem Schelling hingewiesen: „Es ist eine verwundernswerte und in die Augen springende Ähnlichkeit, welche die indische Bauart mit der gotischen zeigt ... Der ausschweifende Geschmack der Orientalen ... blickt unverkennbar durch die gotische Baukunst hindurch[38])." Hegel war es, der eine nähere Bestimmung des antiken und des östlichen Elements in der Gotik zu geben versuchte. Er fand in ihr eine Vereinigung der selbständigen Baukunst des Orients und der dienenden Baukunst Griechenlands, den vom Grundtypus des Hauses abzuleitenden, auf Umschließung gerichteten Tempelbau und die in überzweckmäßiger Freiheit für sich emporstrebende Architektur[39]): „Im Innern fällt das Schachtelwesen unserer protestantischen Kirchen fort, die nur erbaut sind, um von Menschen ausgefüllt zu werden, und nichts als Kirchenstühle wie Ställe haben, und im Äußern steigt und gipfelt sich der Bau frei empor, so daß

die Zweckmäßigkeit, wie sehr sie auch vorhanden ist, dennoch wieder verschwindet und dem Ganzen den Anblick einer selbständigen Existenz läßt.“ Was hier vom Systematiker als Einheit erfaßt wird, bestätigt der Historiker bei der Schilderung des Nacheinanders der Entwicklung: Ph. Veit stellt dar, wie die christliche Welt zunächst heidnische Formen übernommen habe; so sei Christus durchaus in der Art des Orpheus verbildlicht worden. Dieser Anlehnung an die Antike habe dann die byzantinisch östliche Kunstanschauung entgegengewirkt. „Wehe, wenn sie (die christliche Kunst) gewagt hätte,“ so ruft er aus, „sich etwas freier zu bewegen! Sichtbar magerte sie ab, ihre Leistungen in jener Periode wurden fast geisterhaft, und die lang gestreckten Gestalten der Heiligen, der in ihnen vorwaltend herrschende Geist der Askese, dem der Körper eigentlich mehr nur ein Hemmnis ist, mußten für lange Zeit als der allein richtige Typus für die christliche Kunst gelten.“ Aber all das ist nur Vorstadium; die Preisgabe an die Antike kann ebensowenig als ein Letztes gelten wie die Preisgabe an den Osten. Erst aus der Vereinigung beider Mächte und aus ihrer Einordnung in ein christlich bestimmtes Schöpfertum erwächst Endgültiges: „Harmonisch durchdrungen von dem Geist des Morgen- und Abendlandes, diesen beiden Hauptfaktoren kirchlicher Kunst,. . . entfaltete nun erst die Kunst ihre volle Kraft, mit dem unermüdlichen Eifer und mit der lebendigen Tätigkeit einer Konvertitin. Was bisher als verborgener Keim in ihr ruhte, gedieh zu voller Reife, und es ist erstaunlich zu sehen, wie rasch sie vorausschritt und welche hohe Stufe sie bald erreichte.[40])“ So baut sich die Gotik nach dem Urteil der Romantiker aus einer wahren Überschichtung von Gegensätzen auf; denn das Christentum steht der Gesamtheit des Ostens und der Antike entgegen; und in dieser Gesamtheit steht die Antike wiederum dem Osten entgegen.

Die Auswirkung dieser verschiedenen Stiltendenzen weisen die Romantiker an der architektonischen Gestalt der Gotik auf. Wenn sie dabei (oder auch in anderem Zusammenhang) den ganzen Bereich des Formalen erforschen, so ergibt sich ihnen, daß die Dreiheit: Antike—Osten—christliches Mittelalter nur eine Gegensatzgruppe unter vielen bildet. Denn sie behaupten von der Form der Gotik weiterhin, daß sie bestimmt sei und zugleich unbestimmt, organisch und anorganisch, daß Einheit und Vielheit, Größe und Kleinheit, Zweckmäßigkeit und Freiheit nebeneinander bestünden. — In voller Schärfe drückt Hegel[41]) die Vereinigung von Linearität und verwirrend überschwellender Fülle aus: „Einerseits sieht das Auge die faßlichsten Grundlinien in zwar maßlosen Dimensionen, doch in klarer Gliederung, andererseits eine unüberschauliche Fülle und Mannigfaltigkeit zierlicher Ausschmückungen, so daß dem Allgemeinsten und Einfachsten die bunteste Besonderheit gegenübersteht, wie das Gemüt, im Gegensatz der christlichen Andacht, sich ebensosehr auch in die Endlichkeit vertieft und selbst in das Kleine und Kleinliche blickt.“

Der Reichtum, der die Gotik auszeichnet und gefährdet, kommt nicht allein aus der Vielzahl der Einzelheiten, sondern dazu aus ihrem pflanzenartigen Aufbau: „Wer die Säulenbündel altdeutscher Kirchen und die himmelhoch sich wölbenden Zweige, in welche sie auseinandertreiben, recht lebendig anschaut, dem wird das Sprießen und Drängen nach oben und der pflanzenartige Wachstum nicht verborgen bleiben[42])." Diese Beziehung der gotischen Bildungen zum Pflanzlichen verleitet Schelling zu der Theorie, daß die Architektur überhaupt, besonders aber die Gotik vorzugsweise den Pflanzenorganismus zum Vorbild habe[43]). Hier schränkt Hegel ein, indem er zugleich bestätigend ausführt[44]): „Es ist, als trügen die Pfeiler nicht die Gewölbe, wie an dem Baume die Äste nicht als vom Stamm getragen, sondern in ihrer Form mehr in leichter Krümmung als eine Fortsetzung des Stammes erscheinen und mit den Zweigen anderer Bäume ein Laubdach bilden. Solches Gewölbe, das für die Innerlichkeit bestimmt ist, dies Schauerliche, das zur Betrachtung einladet, stellt der Dom dar, insofern die Wände und darunter der Wald von Pfeilern frei in der Spitze zusammenkommen. Doch soll damit nicht gesagt sein, daß die gotische Architektur sich Bäume und Wälder zum wirklichen Vorbild ihrer Formen genommen habe." Nun steht aber einer Definition wie dieser[45]): „Die Gotik stellt, in Stämmen, Schößlingen, Zweigen, Ranken, Blättern aufschießend, gleichsam eine vegetabilische Architektur dar", die Einsicht gegenüber, daß sie auch wieder das Gegenteil ihrer selbst ist, nicht vegetabilisch, sondern kristallinisch: „Und wenn das Ganze von außen mit allen seinen zahllosen Türmen und Türmchen einem Walde nicht unähnlich sieht, so scheint das ganze Gewächse, wenn man etwas näher tritt, eher einem unermeßlichen Gebilde der kristallisierten Natur zu vergleichen[46])." Fr. Schlegel findet ein schönes Bild, um diese Vereinigung des Organischen mit dem Tektonischen auszudrücken: Die geometrische Strenge sei „mit dem reichen Blätterschmuck und mit der blühendsten Fülle des Lebens umkleidet, so wie auch auf dem Teppich des Frühlings, an dem Reichtum aller dieser grünenden Gewächse, das Gesetz ihrer Struktur und die innere Geometrie der Natur, nicht mehr im einzelnen sichtbar hervortritt, sondern alles frei im unendlichen Leben blüht und seine Schönheit entfaltet"[47]). — Die Frage, ob die Gotik organisch oder anorganisch sei, kehrt noch einmal in etwas verschobener Bedeutung wieder, nämlich in der Erwägung, ob sie die schlichte Selbstverständlichkeit des Gewachsenen habe oder die kühle Klugheit des Konstruierten. Fr. Schlegel findet, daß diese Wunderwerke der Kunst in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung am meisten den Werken und Erzeugnissen der Natur selber gleichen[46]). Und zwar kommt dies daher, meint Schnaase[48]), daß die Architekten aus einem Volke von noch sehr einfachen Sitten hervorgingen, das der Natur nahe stand und mit ihrer Weise der Produktion bekannt war: „Sie bildeten daher ein so feines Gefühl für organische

Entwicklung der Form aus, wie es mit Ausnahme der Griechen kein anderes Volk gehabt hatte. Ihre Werke machen den Eindruck innerer Notwendigkeit. sie scheinen aus dem Boden zu wachsen wie die Erzeugnisse der Natur selbst." Trotz alledem verschließt man sich nicht der Einsicht, wie stark der Systemcharakter der Gotik sei, wie errechnet und wohlüberlegt ihre Formen; und man tut es um so weniger, als man darin etwas besonders Positives erblickt, eine starke Kraft zur Vereinheitlichung: „Diese Erhebung über das Endliche und die einfache Festigkeit macht die eine charakteristische Seite aus. Auf der anderen gewinnt gerade hier erst die höchste Partikularisation, Zerstreuung und Mannigfaltigkeit den vollsten Spielraum, ohne jedoch die Totalität zu bloßen Besonderheiten und zufälligen Einzelheiten zerfallen zu lassen ... Es ist die Substanz des Ganzen, welche sich in unendliche Teilungen einer Welt individueller Mannigfaltigkeiten auseinanderstellt und zerschlägt, aber diese unübersehbare Vielheit einfach sondert, regelmäßig gliedert, symmetrisch verteilt, zu befriedigendster Eurhythmie ebenso bewegt als fest hinstellt, und diese Weite und Breite bunter Einzelnheiten zu sicherster Einheit und klarstem Fürsichsein ungehindert zusammenfaßt[49])." — Die hier gepriesene Eurhythmie ordnet auch Kleinheit und Größe der Einzelformen. Zwar besteht die Gefahr, daß das Einzelne wuchere; denn „die Phantasie ist in der gotischen Baukunst ... vorherrschend und lebendig wirksam[50])". Aber an vielen gotischen Gebäuden „beobachtet man bei dem größten Reichtum von Zieraten eine strenge Symmetrie und eine durchgehende Gleichförmigkeit und Harmonie in der schönen Fülle ... Es herrscht nicht Mangel an Symmetrie in den vollendeten Werken der gotischen Baukunst; wohl aber ist es eine andere, von der griechischen ganz verschiedene und durchaus eigentümliche Symmetrie, die ihr eigenes Prinzip und Gesetz der baukünstlerischen Phantasie hat ... Diese Vereinigung der äußersten Zierlichkeit, einer unübersehlichen und unergründlichen Künstlichkeit der Ausarbeitung mit dem Großen, dem Unermeßlichen, dem Ungeheuren im Ganzen des Werks, ist gewiß eine seltene und wahrhaft schöne Vereinigung entgegenstehender Fähigkeiten und Gesinnungen des nach dem Höchsten wie in das Kleinste gleich sehr hinstrebenden menschlichen Sinnes[51])." So verband die christliche Kunst in ihren Werken, was früher als unvereinbar gegensätzlich gegolten hatte und in gegensätzlichen Kunstkreisen einzeln gestaltet worden war: „die Anmut mit der Würde, die Strenge mit dem Zierlichen, den Reichtum mit der größten Einfachheit." Daß aber nirgends das richtige Maß überschritten wurde, bewirkte der zügelnde Einfluß der Kirche: „Die schöpferische Phantasie durfte sich kühn ihren Eingebungen überlassen, da sie, von der kirchlichen Lehre überwacht und geleitet, vor aller Gefahr, auf Abwege zu geraten, geschützt war, so daß, wo sich auch das Auge des Beschauers hinwandte, es genährt ward durch den Reichtum schöner Formen und überall Belehrung und Erbauung fand[52])." — Das Letzte aber, das dem Be-

trachter gewiß wird, ist eine alles umfassende, alle Kleinheit verschlingende Größe: „Durch nichts wird solches Gebäude vollständig ausgefüllt. Alles geht in die Großheit des Ganzen auf[53])." Diese Größe befreit den Bau von der nackten Zweckmäßigkeit, und dennoch ist er auch wieder durchaus zweckhaft angelegt, da er ganz den Bedürfnissen des christlichen Gottesdienstes angepaßt ist. Aber sein Zweck ist so erhaben, daß er damit der menschlichen Umschränktheit entrückt ist. Die gotische Kirche ist eben nicht nur Obdach für die Gemeinde, sondern der sichtbare Ausdruck gottnahen, erdentfliehenden Menschtums[54]).

Dies Aufstreben des Menschen zu Gott bezwingend zu versinnbilden, ist der Sinn der Gotik. In ihr prägt sich die religiöse Sehnsucht eines ganzen Volkes aus. Denn obwohl diese Bauten von einzelnen gefertigt sind, so sind sie dennoch in ihrem Wesen von der ganzen Gemeinschaft nicht nur bejaht oder gewollt, sondern auch geschaffen. Dieses besondere soziologische Verhältnis, das der durchaus individualistisch denkenden Zeit tieffremd sein mußte, hat Schnaase mit weit vorausdeutender Kühnheit beschrieben[55]): „Eigentlich darf man bei solchen Systemen von Erfindung nicht sprechen; sie entstehen nicht im Kopfe eines einzelnen Meisters, sondern sind das organische Resultat der geistigen und physischen Verhältnisse, das nur allmählich, durch die anhaltende, gleichartige Tätigkeit vieler, im Anschluß aneinander arbeitender Künstler zutage gefördert, erkannt und festgestellt wird ... Die Kunst steht stets im historischen Zusammenhange; sie ist keine Schöpfung aus dem Nichts; sondern geht überall von gegebenen Verhältnissen aus. Vor allem aber gilt dies von der Architektur; ihre besten Werke sind nicht die, in welchen die künstlerische Individualität hervortritt, sondern die, in welchen sie in die objektive Gestaltung übergeht. Und darin bestand hauptsächlich der Vorzug mittelalterlicher Baumeister, daß sie von jener falschen Prätension noch nicht berührt und vielmehr nach besten Prinzipien und im engsten Schulzusammenhange zu arbeiten gewohnt waren. Diese Gemeinsamkeit ganzer künstlerischer Generationen ist aber, wenigstens für die Architektur, etwas sehr viel Größeres und Schöneres als die Genialität eines vereinzelten, seine Zeitgenossen weit überragenden Künstlers, so daß wir auch in ästhetischer Beziehung diese neue Aufklärung des Sachverhältnisses nicht zu bedauern brauchen." Wenn aber nun auch die Bauten vom ganzen Volke geschaffen sind, so weisen sie doch sowohl über den einzelnen wie auch über die Gemeinschaft hinaus: „Die Individuen mit ihrem Treiben verlieren sich und zerstäuben wie Punkte in diesem Grandiosen, das Momentane wird nur in seinem Vorüberfließen sichtbar, und darüberhin erheben sich die ungeheuren, unendlichen Räume in ihrer festen, immer gleichen Form und Konstruktion[56])." Zugleich aber sind diese Kirchen für die Andacht des Gläubigen die rechte ihm zubestimmte Stätte; denn für die christliche Kunst ist ein „Vergessen der äußeren Natur und der zerstreuen-

den Betriebsamkeiten und Interessen der Endlichkeit" bezeichnend[57]). Darum werden auch die Fenster mit Glasmalereien bedeckt, „welche um der vollständigen Abscheidung vom Äußeren willen notwendig sind. Was der Mensch hier bedarf, ist nicht durch die äußere Natur gegeben, sondern eine durch ihn und für ihn allein, für seine Andacht und die Beschäftigung des Innern gemachte Welt[57])." Nun könnte man von hier aus zu der Ansicht kommen, als ziele die Gotik auf eine rein innerliche Religiosität. Zwar ist es wahr, daß sie, um den Menschen der Überwelt näher zu bringen, die Welt zurückdrängt. Aber auch das Umgekehrte läßt sich von ihr aussagen: daß sie die äußere Gottesverehrung wolle, daß sie das Reich Gottes schon auf Erden, wenn auch nur in stückhafter Unzulänglichkeit, zu schaffen trachte: „Der Zeit genügte das Abgeschlossene des früheren Kultus, seiner Erscheinung, seiner baulichen Form nicht mehr; sie verlangte nach einer innigeren Vergegenwärtigung des Heiligen und Überirdischen, nach der unmittelbaren Nähe der wundervollen Geheimnisse, welche das Reich himmlischer Gnaden zu erschließen geeignet waren. Das Leben selbst sollte sich im Widerschein solcher Nähe verklären[58])." Das eine ist noch kühner als das andere: die Vergegenwärtigung Gottes in der Welt noch gewaltiger als die Lösung des Menschen von der Welt. In keiner anderen Kunst fanden die Romantiker ein so weit gespanntes Wagnis: Keine andere Kunst zeigte ihnen solch rätselhafte Tiefen.

VI. Die Gotik als Kunst der größten Tiefe.

Es ist die Gefahr der klassischen Kunst, durch eine allzu große Bestimmtheit die Verbindung mit dem Unbenannten zu verlieren, durch eine allzu klare Umgrenzung nicht mehr die Unerschöpfbarkeit der Welttiefen ahnen zu lassen; leicht geschieht es bei ihr, daß sie das Dunkle durch das Licht, das Zahllose durch die Zahl, Werden durch Sein verdrängt. Sie gewinnt zwar dadurch eine schöne Harmonie; aber die Harmonie ist zu sehr an der Oberfläche gelagert. Im Gegensatz dazu erscheint den Romantikern die Gotik als eine Kunst, die aus dem verworren Abgründigen kommt. Sie ist letztlich nicht bestimmt von einer weise beschränkenden Rationalität, sondern durchaus Produkt einer weitreichenden Phantasie. Das Streben nach der reichsten Fülle der Phantasie zeichne die gotische Baukunst überhaupt aus, heißt es bei Fr. Schlegel[59]). Er erkennt die Vorherrschaft der Phantasie als ein Charakteristikum des gesamten Mittelalters und findet, daß auf Grund dieses Wesenszuges im Mittelalter eine Gemeinsamkeit zwischen Abendland und Osten besteht[60]): „Wie in der Poesie, so ist auch in der Baukunst des Mittelalters, im Orient nicht minder als in dem katholischen Abendlande, die Phantasie verwaltend, als herrschendes Element in jener ganzen Weltperiode."

Nun ist gerade die Phantasie befähigt, über all jene Grenzen hinauszueilen, die dem Verstand gesetzt sind. Sie hat auch noch im Dämmer Macht und

im Dunkel. Sie berührt das Untermenschliche und das Übermenschliche. In der christlichen Baukunst erfüllt sie die Aufgabe, den rauschhaften Lichtdrang des Menschen zum Ausdruck zu bringen. Als sprechendes Abbild solchen Strebens fand sie die aufwärts stürmende Gewalt der schlanken Pfeiler[61]):

„Die Steine selbst ergreift ein Sehnen,
Zum Himmel leicht emporzureisen.
Die Pforte reckt sich auf als Bogengang,
Um droben zu vernehmen hold Gerüchte;
Die kurze Säule wächst zum Pfeiler, schlank,
Und trägt, ein Baum, granitne Blumen, Früchte."

So ist in der Gotik die ruhende Breite antiker Bauweise überwunden: „Der christliche Bau verschmähte mehr und mehr die wagrechte Linie und strebte in die Höhe dem Lichte zu[62])." Das ganze Äußere ist von einer einzigen Kraft geformt: von dem Verlangen nach der Höhe: „Wie das bauliche Innere sich zum Ausdruck eines stets reicher und flüssiger bewegten Lebens entfaltete, ward auch der Außenbau in ein ähnliches Streben hineingezogen, mühte man sich, auch seinen Teilen den Ausdruck einer rastlos aufwärts drängenden Bewegung zu geben, auch ihn zur Wundererscheinung umzugestalten[63])." Aber dies Aufwärtsstürmen ist nicht haltlos und ziellos. Wie zwar der an die Erde gefesselte Mensch immer wieder von der Begierde getrieben ist, über die ihm wesensmäßig gesetzten Grenzen hinauszukommen, aber doch auch im Aufschwung seiner Seele bisweilen eine tiefe Ruhe und Heiterkeit findet, die von der innigen Gewißheit Gottes, seiner Liebe und seiner Schönheit, ausgeht, so vereint sich auch in den christlichen Kirchen der Ausdruck drängenden Ungenügens mit der gelösten Einfalt glücklicher Befriedung; wie die Seele in Gott ruhig wird, versinnbildet vor allem der Rhythmus des Innern: „Die Pfeiler werden mager, schlank und ragen so hinauf, daß der Blick die ganze Form nicht mit einem Male überschauen kann, sondern umherzuschweifen, emporzufliegen getrieben wird, bis er bei der sanft geneigten Wölbung der zusammentreffenden Bogen beruhigt anlangt, wie das Gemüt in seiner Andacht unruhig, bewegt vom Boden der Endlichkeit ab sich erhebt und in Gott allein Ruhe findet[64])."

Um die alle Vorstellungen übertreffende Süße der Gottesnähe anzudeuten, schafft der christliche Künstler in der Kirche ein anderes weltfernes und geheimnistiefes Licht. Die Malereien, die das Glas der hohen Fenster bedecken, wirken „wie Teppiche, von bunten Kristallen gewebt, wie eine durchsichtige Mosaik der hell schimmerndsten Edelsteine, in großen Partien aufs kühnste durcheinandergeworfen, wo der Himmel durch die höchste Farbenpracht der Erde wie in lichten Flammen hereinbricht[65])." Den größten Herrlichkeiten der Erde gleich, und mehr: wie ein Licht aus der Höhe erscheint das sonnenbewegte Spiel der Farben: „Es ist wie ein himmlischer Teppich von Edelsteinen

und Kristallen." Doch mit den Gehalten und Gegenständen, welche die Wirklichkeit bietet, kommt das beschreibende Wort nicht mehr aus; die Phantasie erfindet neue märchenhafte Verbindungen: es sei „wie die hell schimmernde Oberfläche eines Meeres von feurigen Blumen, wo in beweglichen Wellen alle Geheimnisse der Farbe und des Lichts in rätselhaften Verschlingungen an unserem Auge immer von neuem vorüberschimmern[66])."

Diese bunte, weltferne Dämmerung, die in den gotischen Kirchen herrscht, soll dem Menschen dabei helfen, sich von der Welt zu lösen, um aus den Tiefen seines Wesens zu Gott hinzuleben; diese Wegrichtung ins Innere deutet auch die höhere Haupttür an, welche in das Schiff führt: das Äußere soll zusammengehn, schmal werden, verschwinden, um den Eingang zu bilden[67]). Aus dieser Verschiedenheit folgt ein ganz anderer Aufbau der antiken und der christlichen Architektur; der Eindruck, den die christliche Kunst hervorzubringen hat, „ist im Unterschiede der heiteren Offenheit griechischer Tempel einerseits der Eindruck dieser Stille des Gemüts, das, losgelöst von der äußeren Natur und Weltlichkeit überhaupt, sich in sich zusammenschließt, andererseits der Eindruck einer feierlichen Erhabenheit, die über das verständig Begrenzte hinausstrebt und hinwegragt. Wenn daher die Bauten der klassischen Architektur im ganzen sich breit hinlagern, so besteht der entgegengesetzte romantische Charakter christlicher Kirchen in dem Herauswachsen aus dem Boden und Emporsteigen in die Höhe[68])." Das Innere herrscht in der Gotik durchaus vor. Der Raum, den die äußere Umgrenzung der Architektur schafft, ist nicht zufällig entstanden und damit im letzten gleichgültig, sondern eben um der Innenräume willen existiert die Kirche; nach ihnen muß sich die äußere Anlage richten: „Wenn daher bei dem Tempel der klassischen Architektur die äußere Gestalt die Hauptsache ist und durch die Säulengänge unabhängiger von der Konstruktion des Innern bleibt, so erhält dagegen in der romantischen Architektur das Innere der Gebäude nicht nur eine wesentlichere Wichtigkeit, da das Ganze nur eine Umschließung sein soll, sondern das Innere scheint auch durch die Gestalt des Äußern hindurch und bestimmt die speziellere Form und Gliederung desselben[69])."

Die vom Innenraum bestimmte Gesamtgestalt der Kirche gewinnt daher eine höchste Bedeutung, daß sie das Göttliche in symbolhafter Weise vergegenwärtigt: „Das Wesen der gotischen Baukunst besteht in der naturähnlichen Fülle und Unendlichkeit der inneren Gestaltung und der äußeren blumenreichen Verzierungen ... Daher auch das Innigergreifende, das rührend Geheimnisvolle, das freudig Liebliche und Belebende des Eindrucks bei dem Erstaunen über die Größe. Die gotische Baukunst hat eine Bedeutung, und zwar die höchste; und wenn die Malerei sich meistens nur mit schwachen, unbestimmten, mißverständlichen, entfernten Andeutungen des Göttlichen begnügen muß, so kann die Baukunst dagegen, so gedacht und so angewandt, das

Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen, durch die bloße Nachbildung der Naturfülle.[70])." Wenn aber nun der Mensch von dieser Offenbarung überweltlicher Kräfte im Innersten ergriffen ist, so kann es wohl geschehen, daß ein Verweilen in der Kirche eine verwandelnde Wirkung auf ihn ausübt; so dachte Novalis, als er schrieb[71]): „Mit welcher Heiterkeit verließ man die schönen Versammlungen in den geheimnisvollen Kirchen, die mit ermunternden Bildern geschmückt, mit süßen Düften erfüllt und von heiliger erhebender Musik belebt waren."

Doch damit begnügte sich der christliche Künstler nicht. Die Kirche sollte nicht als eine vom Gesamtleben gelöste, selten lautere Gestaltung bestehen, sondern alles Außerkirchliche sollte auf sie hingeordnet und von ihr irgendwie umfaßt sein. Es ist ein kühner Gedanke, daß es nicht das Letzte sein könne, das Göttliche an einer dem Alltag fernen Stätte zu verehren, sondern daß man es ins Land hineintragen müsse, um die Fülle der Dinge, Ereignisse, und Tätigkeiten mit ihm zu durchstrahlen. Diesen Wandel der religiösen Gesinnung schildert besonders eindringlich Franz Kugler[72]): „Man ging mit lebhaftem Bewußtsein auf die mystische Wirkung der baulichen Erscheinung aus, welche die schwärmerische Erregung des Geistes erforderte; aber das Mysterium sollte jeglichem offenbar sein. Die romanische Architektur hatte dem Geheimnis eine abgeschlossene Stätte schauerlichen Dunkels bereitet, den Kryptenraum, der fast durchgängig unter einem Teile des kirchlichen Gebäudes eingelegt war; die gotische Architektur wandte sich von solcher Einrichtung und Entschiedenheit ab. Das epische Gedicht des Titurel, das das Mysterium des heiligen Grales feiert und in der Schilderung des Graltempels ein Wunderwerk gotischer Bauweise erstehen läßt, spricht sich (Strophe 409) mit Abscheu über den Kryptenbau aus:

Und fragt ihr dort nach Grüften?
Nein! Gott der Herr bewahre,
Daß in der Erde Schlüften
Sündhaft ein rein Geschlecht sich schare;
Wie das sich birgt in dunkeln Gründen.
Man soll in lichter Weite
Den Christusdienst und Christusglauben künden!"

In geistesgeschichtlicher Weiterführung dieser Einsicht nennt Ph. Veit[73]) das Mittelalter eine bevorzugte Zeit, in welcher die christliche Kunst „nach allen Seiten hin tätig war, alle Verhältnisse des Lebens umfaßte und durchdrang und zu einer seltenen Vollendung gelangte." Er hebt hervor, daß sogar die privaten Gebäude von ihr stilistisch abhängig seien; denn „das Größte wie das Kleinste umfaßte sie mit gleicher Liebe und drückte ihm ihren Stempel auf, so daß die ganze äußere Erscheinung des Lebens in vollem harmonischem Einklang mit ihr sich befand und sie auf diese Weise einen Triumph feierte,

wie ihn die Welt noch nicht erblickt hatte ... So war im allgemeinen die Wirksamkeit der christlichen Kunst in ihrer Glanzperiode beschaffen, als sie das ganze Leben umfaßte und mit den herrlichsten Gebilden umgab, als sie gleichsam den Himmel öffnete und dem gläubigen Blick seine Wunder zeigte." Das alles aber war nur darum möglich, weil die Kunst damals „das farbenprangende Gewand der Kirche war, Manifestation der göttlichen Urschöne, höchste Poesie, weil Poesie der Wahrheit".

Als ein Mal, das auf diese ewige Wahrheit hinweist, ist der Turm der gotischen Kathedralen geschaffen. Geschlechter haben an ihm gebaut und sind vergangen; er besteht. Er ist von Menschenhänden gemacht und doch so gewaltig, daß der Mensch vor ihm erschrickt. Er ist sein Werk, und dennoch sind die Bauleute nur Diener eines Werkmeisters gewesen, den sie niemals gesehen haben und dem sie immerdar verpflichtet sind. So können sie nur auf ihr Antlitz niederfallen und ausrufen: „Herr, dies Werk ist nicht von mir in seiner Vollkommenheit, du hast dich nur meiner Hände bedienet; mein ist nichts daran als die Mängel, diese aber decke zu mit dem Mantel deiner Liebe und lasse sie verschwinden im Geheimnis deiner Maße!" An die Vollendung der Kinder Gottes wurden alle diejenigen mit besonders tiefer Gewalt erinnert, die durch solche Schöpfungen den Menschen über sich selbst hinaussteigerten. Da sie starben und andere sterben sahen, während der Turm, nur des Menschen Werk, ein den Menschen weit überdauerndes Sein gewann, empfingen sie die Mahnung, daß der Mensch die freie Vollkommenheit durch eigene Schuld verloren habe: „Wir waren unsterblich und vollkommen, und wir sind gefallen in den Tod der Sünde. Du, Turm, aber stehe als ein Zeuge, daß wir dunkel fühlen, was wir waren vor dieser Zeit, und daß wir noch ringen nach unendlichem Ziele."[74])

* * *

In dieser Weise erschloß sich den Romantikern der Sinn der Gotik. Als sie nun nach einer solchen Anschauung der Vergangenheit in ihre Gegenwart zurückkehrten, waren es drei Grundgedanken, zu denen sie die Betrachtung der Gotik veranlaßte, nämlich zu einer Feststellung des Wertes ihrer Zeit, zu einer Warnung vor dem Sichausliefern an die Geschichte und zu einer Weisung an die schöpferischen Geister, die einmal die Kunst der Zukunft bestimmen sollten. In schmerzlicher Enttäuschung urteilen sie über ihre Zeit: Die gegenwärtigen Menschen sind so geartet, daß sie den altehrwürdigen Kölner Dom „nur für eine fremdartige Antiquität, wie ein Kuriosum ansehn, wenn sie ihn überhaupt ansehen, um nicht zu sagen: wie die Kuh das neue Scheunentor"[75]). Und was vom Kunstbetrachter gilt, fast das gleiche gilt auch von der Mehrzahl derer, die sich Künstler nennen: „Der aufmerksam auf die Kunst gerichtete Sinn ist so erloschen, daß man noch nicht einmal von ihrem schon

lang erfolgten Tode weiß; man ist so blind, daß man ihren Leichnam für die lebendige Gestalt nimmt[76])." — Doch eine Rettung aus solchem Verfall ist niemals von der einfachen Übernahme früherer Formen zu erhoffen; eine christliche Kunst entsteht nicht dadurch, daß man sich einer vergangenen Ausprägung der christlichen Kunst anlehnt. „Wir sind geladene Gäste," warnt v. Steinle in bezug auf die alte katholische Kunst[77]), „wir dürfen nur hingehen und demütigen Herzens und vertrauensvoll schöpfen, nimmermehr vergessend, daß es der Geist ist, der da lebendig macht . . . Soll uns die alte herrliche Kunst nicht vielmehr ein ermunterndes Beispiel werden, in ihrem Geiste fortzuschaffen?" — In klarer Einsicht, was das Ziel des gläubigen Künstlers sein müsse, erklärt Overbeck[78]): „Es ist auch nichts daran gelegen, ob einer gerade Heiligenbilder male oder nicht; ein einziges Bild nur ist uns allen als Aufgabe fürs Leben zu malen gegeben, das Ebenbild Gottes in unserer Seele nach dem Vorbilde, das Er uns vom Himmel herab in Seinem Eingeborenen gesendet hat." Eins freilich sollte — das ist der Kern ihrer Überzeugung — den Künstler der Gegenwart und der Zukunft auf jeden Fall mit den Gotikern verbinden; er muß gleich ihnen aus dem festen Glauben heraus schaffen, daß die Kunst von der Religion nie getrennt werden kann, ohne sich selbst zu verlieren[79]).

ANMERKUNGEN

[1]) Vgl. meine Darlegungen in den „Formen der Kunsterkenntnis". Bonn 1924. S. 195, 231ff.
[2]) Zur Genealogie der Moral. Klassiker-Ausgabe S. 292.
[3]) Versuche über die Mahlerey. Riga 1797, S. 17ff.
[4]) Philosophische Schriften. Karlsruhe und Leipzig 1912, I, 29.
[5]) Die Moralisten. Philos. Bibl. 111, 48. Leipzig 1909.
[6]) Baukunst. Werke 31, 28. Stuttgart 1840.
[7]) Die romantische Schule. Werke VII, 15. Leipzig 1910.
[8]) A. a. O. VII, 17.
[9]) Philosophie der Kunst. Paris und Leipzig 1866. S. 28.
[10]) A. a. O. 113. Noch gründlicher mangelt Stendhal das Verständnis für die Gotik. In seiner „Geschichte der Malerei in Italien" (Berlin 1924) lesen wir z. B.: „Das Bauwerk, von gotischer Barbarei frei..." (52); vorsichtig lobt er den Glockenturm des Florentiner Domes (62): „Obwohl etwas gotisch, ruft er sofort den Eindruck des Reichtums und der Eleganz hervor." Mit Freuden begrüßt er die Frührenaissance (66): „Gegen Ende des 14. Jahrhunderts befreite sich die Baukunst vom nordischen Stil der Gotik. Der Altarschmuck wurde jetzt weniger barbarisch." Mit Heines Verurteilung der Gotik als einer innerlich lichtlosen Kunst geht seine entschiedene Behauptung zusammen (III): „Ein Mensch, der nicht fühlt, daß die Schwermut zur gotischen Architektur gehört und die Freude zur griechischen, muß Mathematik treiben."
[11]) A. a. O. 30, 468. Vgl. Anmerkung 6.
[12]) Werke. Deutsche National-Literatur 230, 237.
[13]) W. Waetzold, Deutsche Kunsthistoriker. Leipzig 1921. I, 212.
[14]) Philosophie der Kunstwerke (Philos. Bibl.) III, 173.
[15]) Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. München 1807. S. 6.

16) Über die christliche Kunst. Frankfurt 1869. S. 5.

17) Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Weimar 1914. S. 58.

18) Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Wien 1823. S. 224.

19) Wackenroder, a. a. O. 71.

20) Wackenroder, a. a. O. 57.

21) Werke. Deutsche National-Literatur 143, 87.

22) A. W. Schlegel, a. a. O. 143.

23) A. a. O. 232. Vgl. Anmerkung 18. In bezug auf ihre geographische Herkunft ist die Gotik sicherlich undeutsch. Daß trotzdem die romantische Ansicht von der Gotik als der eigentlich deutschen Baukunst nicht sinnlos ist, zeigt die Erörterung dieser Probleme in W. Worringers Schrift über Formprobleme: „Formprobleme der Gotik"; man vergleiche P. Frankls Referat über dieses Buch (in „Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft", Leipzig 1923, bes. S. 26): Die Gotik ist nach Worringer „in ihrem Wesen nichts anderes als das zu objektiver Form gewordene Wesen des germanischen Geistes und der germanischen Seele, ist identisch mit der unveränderlichen germanischen Seele und Geisteskonstitution." Freilich hat der Germane, wie Frankl hervorhebt, nicht nur diese Wesensmöglichkeit.

24) Vorlesungen über die Ästhetik II, 332. Berlin 1837.

25) A. a. O. 4. Vgl. Anmerkung 16.

26) Zehn Vorträge über Kunst. Köln 1891. S. 66/67.

27) Das Mittelalter wird der Antike ausdrücklich gleichgeordnet von Fr. Schlegel; er sagt a. a. O. 258. Vgl. Anmerkung 18 in bezug auf den Kölner Dom: „Wäre er vollendet, so würde auch die gotische Baukunst ein Riesenwerk aufzuzeigen haben, was den stolzesten des neuen oder alten Roms verglichen werden könnte."

28) Über die christliche Kunst 15.

29) Hegel, a. a. O. 337. Vgl. Anmerkung 24. Diese Ansicht mußte die neuzeitliche Kirtik durch den Hinweis auf das mathematisch Konstruktive der Gotik stark modifizieren.

30) Franz Kugler, Geschichte der Baukunst III, 9. Stuttgart 1859. In der Gegenwart erhob sich eine bewegte Erörterung darüber, ob das Entstehen der Gotik nicht vorzüglich als Lösung eines rein bautechnischen Problems aufzufassen sei, wobei der Technik also eine von allem Geistigen getrennte Sonderstellung zufiele; über diese Ansicht (die uns übrigens unhaltbar erscheint) unterrichtet z. B. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1901. Einleitung.

31) Franz Kugler, a. a. O. III, 8.

32) Franz Kugler, a. a. O. III, 8. Diese Meinung hat in der Gegenwart W. Worringer in den „Formproblemen der Gotik" besonders eindringlich verfochten.

33) Franz Kugler, a. a. O. III, 7.

34) Dr. Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter III, 21. Düsseldorf 1872.

35) Dr. C. Schnaase, a. a. O. III, 20.

36) Dr. C. Schnaase, a. a. O. III, 21. Eine Kritik dieser Anschauungen findet sich bei Dehio und v. Bezold, a. a. O. 16. Vgl. Anmerkung. 30: „Wenn man einen quantitativen Unterschied an Volkstümlichkeit statuieren will, so liegt das Mehr ohne Zweifel auf seiten des romanischen Stils und ebenso hinsichtlich der kirchlichen Devotion auf seiten der Gotik."

37) Fr. Schlegel, a. a. O. 235. Vgl. Anmerkung 18. Ähnlich urteilt noch Hermann Schmitz, Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben. Berlin 1921. S. 19: „Sie ist eine freudige Erhebung des christlich-germanischen Gemütes zu Gott, das den ganzen Umkreis der Natur und Menschenwelt liebevoll umfassend der Anschauung des Höchsten teilhaftig werden läßt." S. 124: „Auf der Durchdringung des germanischen Fühlens mit dem Christentum baut sich die Gotik auf."

38) Philosophie der Kunst, a. a. O. 223. Diese kühne, freilich in strenger Weise unhaltbare Bemerkung führt mitten in die von Strzygowski entfesselten Kämpfe hinein, die aus der Frage, „Orient oder Rom?" entstanden sind. Über Schellings Äußerung vgl. G. Stefansky, das hellenisch-deutsche Weltbild. Bonn 1925 S. 129.

[39]) A. a. O. II, 332/333. Vgl. Anmerkung 24.

[40]) Über die christliche Kunst, a. a. O. 14/15.

[41]) A. a. O. II, 346/347. Vgl. Anmerkung 24.

[42]) K. W. F. Solger, Erwin II, 114. Berlin 1815. Ähnlich sagt Fr. Schlegel, a. a. O. 260. Vgl. Anmerkung 18: „Die gotischen Säulen ... hat man mit der stolzen Wölbung eines hohen Baumganges nicht unschicklich verglichen."

[43]) Philosophie der Kunst, a. a. O. 231. Vgl. Anmerkung 14.

[44]) A. a. O. II, 338. Vgl. Anmerkung 24.

[45]) A. W. Schlegel in „Europa". Band 2, Stück 1, S. 30. Frankfurt a. M. 1803.

[46]) Fr. Schlegel, a. a. O. 260. Vgl. Anmerkung 18. Diese Ansicht ist in der Gegenwart von Otto Höver, Vergleichende Architekturgeschichte, wieder vertreten worden (München 1923); S. 81: „Alle bewegte Form des gotischen Gliederbaues aber bleibt kristallinisch." — S. 82: „Die etwa behaupten, das gotische Strebegerüst sei rein linear, haben ebenso recht wie die anderen, die da sagen, es sei malerisch gleich dem Barock." — Eine besonders enge Verbindung mit der Romantik schafft das Gesamturteil S. 83: „So birgt die Kathedrale überall Antithesen, ist gleichsam Produkt einer dialektischen Methode, die das Gegenteil mitsetzt."

[47]) A. a. O. 261. Vgl. Anmerkung 18.

[48]) A. a. O. III, 23. Vgl. Anmerkung 34.

[49]) Hegel, a. a. O. II, 333. Vgl. Anmerkung 24.

[50]) Fr. Schlegel, a. a. O. 229. Vgl. Anmerkung 18.

[51]) Fr. Schlegel, a. a. O. 242, 232. Vgl. Anmerkung 18.

[52]) Ph. Veit, Über die christliche Kunst, a. a. O. 16.

[53]) Hegel, a. a. O. II, 333. Vgl. Anmerkung 24.

[54]) Vgl. das Hegel-Zitat, auf das Anmerkung 39 zurückweist.

[55]) A. a. O. III, 411/412. Vgl. Anmerkung 34.

[56]) Hegel, a. a. O. II, 343. Vgl. Anmerkung 24.

[57]) Hegel, a. a. O. II, 335. Vgl. Anmerkung 24.

[58]) F. Kugler, a. a. O. II. Vgl. Anmerkung 30.

[59]) A. a. O. 240. Vgl. Anmerkung 18.

[60]) A. a. O. 250. Vgl. Anmerkung 18.

[61]) Immermann, Merlin. Deutsche National-Literatur 159, 39.

[62]) Ph. Veit, Über die christliche Kunst, a. a. O. 15.

[63]) F. Kugler, a. a. O. III, 16. Vgl. Anmerkung 30.

[64]) Hegel, a. a. O. II, 339. Vgl. Anmerkung 24. Ähnliches viel schwächer bei Hermann Schmitz, a. a. O. 21. Vgl. Anmerkung 37: „Tiefer, leidenschaftlicher Herzensdrang und wahre Seelenruhe sind hier wunderbar vereinigt."

[65]) Schlegel in „Europa"; Band 2, Stück 2, S. 32. Vgl. Anmerkung 45.

[66]) Fr. Schlegel, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst 240. Es bedurfte feinerer Unterscheidungen, um die Bedeutung der bunten Glasfenster für den Gesamtbau klarzustellen. Man nehme z. B. die von Otto Höver in seinem Buch über „Vergleichende Architekturgeschichte" (München 1923) gegebene Analyse, die auf der These gründet (82): „Alles Bunte und Farbige hat sich in diese Fenster zurückgezogen. Die architektonischen Glieder bleiben frei davon." Wie sehr die Neuzeit in ihren besten Vertretern die Romantiker an präziser Erfassung der Einzelformen übertrifft, geht aus jener — beispielhaften — Bemerkung Dehios über das Straßburger Münster hervor (Geschichte der deutschen Kunst II, 32, Berlin und Leipzig 1919): „Durch die Glasmalerei wird die materiell vernichtete Wand im optischen Schein wiederhergestellt." Die Romantiker waren weniger zu einer so komplizierten Anschauung der Formen als zur Deutung der entscheidenden Grundtatsachen befähigt;

ein ähnlicher Gegensatz läßt sich in der gesamten Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts nachweisen.

[67]) Hegel, a. a. O. II, 344. Vgl. Anmerkung 24.

[68]) Hegel, a. a. O. II, 334. Vgl. Anmerkung 24.

[69]) Hegel, a. a. O. II, 336. Vgl. Anmerkung 24. Ähnlich urteilt unter den heutigen Kunstforschern H. Schmitz, Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben. Berlin 1921. S. 27: „Die gotische Kathedrale hat ... auf die Ausbildung des Innenraumes ihre ganze Kraft geworfen."

[70]) Fr. Schlegel, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst 262.

[71]) Die Christenheit oder Europa. Religiöse Schriften 94. Köln 1923.

[72]) A. a. O. III, 7. Vgl. Anmerkung 30. In ganz anderer Betrachtungsweise gelangt Dvořak zu ähnlichem Ergebnis (vgl. Frankl, in „Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft". Leipzig 1923. S. 32); vom ganzen vorgeschrittenen Mittelalter sei ersehnt und in der Gotik erreicht worden eine auf ausgleichender Vergeistigung der materiellen und Materialisierung der spirituellen Momente aufgebaute Harmonie zwischen der Gegenwart der irdischen Bedingtheit und der Distanz der ihre Fesseln sprengenden Seele.

[73]) Ph. Veit, Über die christliche Kunst, a. a. O. 18,16.

[74]) Brentano, Aus der Chronika eines fahrenden Schülers. Werke III, 12/13. Herausgegeben von Max Morris. Leipzig (Hesse).

[75]) Ph. Veit, Zehn Vorträge über Kunst; a. a. O. 72.

[76]) Schick 1808; vgl. Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert 122. Berlin 1913.

[77]) Künstlerbriefe; a. a. O. 262.

[78]) Künstlerbriefe; a. a. O. 132.

[79]) Fr. Schlegel; Europa, Band 2, Stück 2, Seite 16.

DIE PFEILERSKULPTUREN DER KÖLNER JESUITENKIRCHE

VON

A. E. BRINCKMANN

Köln, nächst Paris die größte mittelalterliche Stadt Europas, hat bereits in vorgotischer Zeit seine entscheidenden baulichen Leistungen vollbracht. Als in seinen Mauern Thomas von Aquino lehrte, standen die großen kirchlichen Bauten, die stärker als die isolierte Erscheinung des Dombaues seine Physiognomie bestimmen. 1227 „completa est testudo" des Dekagons von Sankt Gereon — im gleichen Jahr wurde aus gräflichem Geschlecht der erste Lehrer der katholischen Kirche auf Rocca Sicca im Neapolitanischen geboren. Als er in Köln dozierte, waren gerade die Fundamente des Doms gelegt, kein echt rheinisches Kunstwerk mehr, sondern aus französischer Wurzel entsprossen. Die spätgotische Kölner Malerschule, von der Romantik des 19. Jahrhunderts als Wesensform deutscher mittelalterlicher Malerei angesehen, wirkt in dem Konzert aller Stimmen, die kunsthistorische Forschungsarbeit der letzten Jahrzehnte aufgedeckt hat, wie ein sanft elegischer Satz, der vielerlei

Anregungen verarbeitet hat. Sie präsentiert einzig eine Seite des niederrheinischen Kunstschaffens.

Die beginnende Renaissance, eine neue Blütezeit für Mittel- und Süddeutschland, sieht in Köln nur den gutbürgerlichen Barthel Bruyn am Werk, rechtschaffen und treu als Maler, doch kein Akzent neben den großen Genossen in Süddeutschland und Frankreich. Für ein bedeutenderes Bauwerk, die Rathausvorhalle, zieht die Stadt einen niederländischen Architekten zu Rat. Dann fließt der Strom immer seichter, um im 17. und 18. Jahrhundert verglichen mit den fürstlichen Kunstzentren nur noch mageres Geröll an den Ufern abzulagern. Die Romantik ist durch die Gebrüder Boisserée eng mit Köln verbunden, aber produktiv ist auch sie hier kaum geworden [1]).

Nur einmal flackert die müde Flamme zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf, als ein fremder, vielleicht allzu schmiegsamer Wille sich im mittelalterlichen Häusermeer eine Insel festigt. 1618 begannen die Jesuiten, geldlich unterstützt durch den Kurfürst Maximilian von Bayern (!), mit dem Bau der Maria-Himmelfahrt-Kirche. Klug berücksichtigten sie die Bindung des religiösen Empfindens einer alten Bürger-

stadt an alte Bauformen, wählten gotische Stilelemente, schufen trotzdem eine neue freie Raumbildung, die zwar altmodisch wirkt neben jenem grandiosen süddeutschen Ordensbauwerk, der Münchener Michaelskirche, aber für die Bürger unserer Stadt doch ein bedeutendes Erlebnis gewesen sein muß. Architekt und Dekoratoren sind Süddeutsche.

„Der Hauptwert", sagt Dehio, „liegt in der merkwürdig harmonischen Verbindung der barocken Ausstattung mit den spätgotischen Architekturformen, in der die innere Verwandtschaft der beiden deutlich zutage tritt." Diese neue alte Harmonie war tatsächlich durch das Verselbständigungs-Prinzip der Renaissance in Frage gestellt worden. Inzwischen hatte der italienische Barock eine neue Synthese erreicht, indem er die Raumgesinnung der Renaissance steigerte, zugleich erneut die plastischen Massen organisch funktionell durcharbeitete und ohne der transzendentalen Einseitigkeit des gotischen Vertikalismus zu verfallen die Arme in die Breite streckte, das Auge in die Tiefe schickte. Als Bekenntnis zum Organisch-Lebendigen verband sich diese neue Gesinnung in Deutschland leicht mit gotischen Erinnerungen. Was ich für die gesamte deutsche Frühbarockskulptur nachgewiesen habe, gilt auch hier: die Skulpturen der Jesuitenkirche sind massig barocke, gotisch durchströmte Gestalten, dieser Strom aber ist gestaut, gebrochen, wirbelhaft und uferüberflutend. Wie der erste Architekt der Kirche Christoph Wamser aus Süddeutschland stammt und aus Straßburg berufen wurde, so ist auch der Meister der großen hölzernen Pfeilerskulpturen „Christus und Maria mit elf Aposteln, Petrus und Paulus" ein Süddeutscher: Jeremias Geißelbrunn aus Augsburg[2]). Da an einem Pfeiler die Kanzel angebracht ist, mußte eine ungerade Zahl von Skulpturen Verwendung finden.

Nach Merlo waren Modelle für die Skulpturen der Jesuitenkirche, Bozzetti aus Holz, noch 1837 in der Sammlung des Karthäusers Engelbert Marx in Köln, die jetzt verschollen sind, nun aber vielleicht wieder gefunden werden. Neun dieser Modelle waren datiert 1624, drei andere 1627. Auf dem Rücken der ersten Apostelfigur der südlichen Pfeilerreihe ist die Jahreszahl 1632 eingeritzt. Damit werden diese Skulpturen, die unter den deutschen Barockwerken einen hohen Rang einnehmen, zeitlich bestimmt. Die ausgezeichneten Aufnahmen, die auf meinen Wunsch der Herausgeber unter großen Schwierigkeiten anfertigen ließ und die ich hier zum Teil abbilde, entheben mich einer Beschreibung, deren Wortparaphrase eine Seminarübung ist, einen kurz hinweisenden Jahrbuchbeitrag nicht verlängern soll. Der Stolz, diese ausgezeichneten Arbeiten in Köln zu besitzen, sie endlich ihrer Vergessenheit zu entreißen, wird etwas gedämpft durch das Bewußtsein, daß es sich nicht eigentlich um kölnische sondern um süddeutsche Kunstschöpfungen einer großdeutschen Jesuitenkultur handelt, daß ihre Erhaltung trotz der puristischen mittelalterlich-romantischen Gesinnung, die gerade in Köln heillos gewüstet hat, vielleicht nur ihrer hohen Aufstellung

an den Pfeilern zu danken ist. Denn ihre Geschwister in der Minoritenkirche wurden in den Jahren, als man den französischen Kölner Dom mit Begeisterung fertig baute, an eine heute leider belgische Stadt verkauft.

Kunsthistorisch interessant ist die Frage nach der Verankerung der Kunst Geißelbrunns in der süddeutschen Augsburgischen Kunst. Die Jugend unseres Meisters fällt in eine Zeit, als Hans Reichel in Augsburg seine monumentalen Bronzewerke schafft, den Michael an der Zeughausfassade und die Kreuzesgruppe in der Ulrichskirche[3]). Ein Frühwerk von ihm ist die Magdalena am Kreuzfuß im Bonner Münster (jetzt in eine Kaiserin Helena umgewandelt), für Danzig arbeitete er einen Neptunsbrunnen, andere Werke befinden sich in Regensburg, so die späte Bronzeskulptur einer Magdalena. Aus dieser Werkstatt ist Geißelbrunn hervorgegangen. Er übertrifft nicht den Meister, erreicht nicht dessen herbe Mächtigkeit. Wo Reichel gratig ist, wird Geißelbrunn quellend — das ist ein Schritt gegen den italienischen Barock, dessen Wucht manche der Apostelköpfe zustreben, doch hat der Schüler auch Raffaellos Contraposti der Schule von Athen wohl berücksichtigt. Wo Reichel pointiert, wird Geißelbrunn füllig. Das Eckig-Gebrochene der heimischen Augsburger Schnitzer, die gut handwerklich die umfänglichen Bedürfnisse der reichen Handelsstadt befriedigten, wirkt im Johannes des Geißelbrunn nach. Hier weicht er absichtlich von seinem großen Vorbild ab, während er sich deutlich an die Maria Reichels in der Augsburger Ulrichkirche anlehnt. Da gelingt ihm denn auch eine durchaus monumentale Leistung. Manche Anzeichen für die Auswirkung der Kunst Geißelbrunns, allerdings eine matte Auswirkung, lassen sich erkennen. Sie zu verfolgen ist das Ziel einer Arbeit Brauns, deren Abschluß in nächster Zeit erhofft werden kann. Auch am Niederrhein bilden, wie häufig im deutschen Frühbarock bis zum Dreißigjährigen Krieg, die Werke eines hervorragenden Meisters und seiner Schule eine Enklave innerhalb der müden oder absterbenden Kunsttätigkeit eines bestimmten Gebiets: Geißelbrunn ist ein Schicksalsgenosse der Gröninger in Westfalen, des großen Münsterman im Oldenburgischen, des Gudewerth in Holstein.

ANMERKUNGEN

[1]) Es entspricht der merkwürdigen Betonung der Malerei innerhalb kunsthistorischer Forschung, daß man sich bis jetzt fast nur mit den romantischen Malern, wenig mit romantischer Baukunst beschäftigt hat. So gut wie nichts ist über romantische Skulptur geschrieben worden. Gerade Köln bietet in seinen Domskulpturen vortreffliche, wenn auch späte Beispiele romantischer Auffassung.

[2]) In den Qualifikationslisten der Kölner Zünfte im Kölner Stadtarchiv befindet sich eine Eintragung vom 25. Oktober 1628: „Jeremias Geisselbruner von Ausspurgh habuit testimo(nium) ad Gaffliam per D. nobilem Constantinum von der Juden subscriptum." Gaffel, mittellateinisch gabella, bezeichnet am Niederrhein Steuer und Zunft: die Familie von der Jüden ist ein altkölnisches Adelsgeschlecht. — Carl Braun hat in einer Arbeit des Instituts für Kunstgeschichte der Kölner Universität

diese Nachricht zugleich mit anderen von ihm gefundenen urkundlichen Nachrichten über das Leben G.s, über seine in Köln zu großem Ansehen gelangende Familie veröffentlicht. Weitere Quellen sind: Bibliotheca Coloniensis 1747 des Kölner Jesuiten H. J. von Hartzheim; Merlo, Kölnische Künstler 1895. Ich fasse die Ergebnisse Brauns kurz zusammen: G. ist um 1600 (wahrscheinlich etwas früher) geboren und zwischen 1659 und 1664 gestorben. 1624 befindet er sich in Köln. 1628—1636 liegt er im Streit mit den heimischen Zünften, der Rat entscheidet diesen Streit und G. erhält sogar den Meistertitel bei der Steinmetzenzunft. Er heiratet zweimal 1628 und 1640; in zweiter Ehe die Nichte des Dr. A. Schulken aus Geldern, der als Domprobst und Generalvikar 1623—1625 Rektor der Kölner Universität war (Braun korrigiert hier die Angaben Merlos). Ein Sohn Johannes aus erster Ehe war 1664 Canonicus des Stifts Maria im Kapitol. Drei Söhne aus zweiter Ehe traten in den Jesuitenorden ein. 1638 und 1652 wurde G. in den Rat der Stadt gewählt, 1649 bekleidete er das Amt des Weinmeisters seiner Zunft, 1639—1659 war er Kirchenmeister und Vorsteher der Pfarre Maria Lyskirchen. Im Pfarrarchiv dieser Kirche befindet sich ein Vermerk anno 1643, nach dem G. für die Kirche einen Crucifixum und ein Armreliquiar schnitzte. Das Reliquiar ist noch vorhanden, der Crucifixus ist vielleicht identisch mit dem in der Sakristei. Von sicheren Werken sind außerdem zu nennen die Skulpturen der Maria und der Apostel, nach 1636 für die Kölner Minoritenkirche gearbeitet, 1866 an die Nikolauskirche in Eupen verkauft (!). Werkstattarbeiten sind die Altarskulpturen der Kölner Jesuitenkirche, vielleicht auch die Fassadenfiguren.

[3]) Brinckmann, Süddeutsche Bronzebildhauer des Frühbarocks. München 1923.

Abbildung 1. Tischgesellschaft um 1820
Schwarze Kreide auf Papier. Köln, Museum Wallraf-Richartz

CASPAR BENEDIKT BECKENKAMP

VON

ELISABETH MOSES

Rheinreisende, deren Schiff um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert sich dem breit hingelagerten vieltürmigen Köln näherte, konnten einer starken Enttäuschung nicht entgehen, wenn sie nach unerquicklichen Quälereien durch die Zollbeamten glücklich das Tor der heiligen Stadt durchschritten hatten. Die Stadt, deren Seelenzahl auf 40 000 zurückgegangen war — davon ein Drittel Bettler —, deren Handel sich trotz günstigster Bedingungen nicht recht auf-

schwingen konnte, deren Bürger intolerant und konservativ, in der Kultur wenigstens noch ein Jahrhundert zurück waren, machte einen durchaus epigonenhaften Eindruck. Ging man nach Besichtigung der Kirchen, Bewunderung des Le Brunschen Familienbildes im Jabachhause, der Rubensschen Kreuzigung in St. Peter zum Besuch der Privatsammlungen und modernen Künstlerateliers über, so fand man sich auch enttäuscht, wenn man gehofft hatte, noch etwas von dem Glanz der mittelalterlichen Kunststadt zu finden. „Die Künstlerzahl in dieser großen Stadt ist nur zu eingeschränkt, als daß man sie in eine eigene Rubrik fassen könnte; wie sehr auch Köln in seinen älteren Zeiten an großen Männern im artistischen Fache glänzte, so dunkel sieht es jetzt in dem Heiligtume des Apollo und der Minerva aus, so unbedeutend ist die Anzahl derselben. Nur wenige, von denen ich das Glück hatte, einige kennenzulernen, nehmen sich aus." Dies das Urteil des Pastors Josef Gregor Lang in seiner 1790 herausgegebenen „Reise auf dem Rhein"[1]), der dann, nachdem er dem in verschiedensten Künsten bewanderten Domvikarius Hardy gebührendes Lob gezollt hat, mit den Worten zu den Malern übergeht: „Unter den Malern zeichnen sich aus die beiden vortrefflichen Landschaftsmaler Mannskirschen, Vater und Sohn . . . Metz verdienet Bewunderung in der Zusammensetzung seiner Blumen, die er in der richtigsten Zeichnung sehr wohl kolorieret; man glaubt, die Natur selbst zu sehen. Benedikt Beckenkamp, ein sehr fertiger Portraitmaler. Seine Köpfe sind warm, athmen Geist und verrathen das lebende Original wie ein Spiegel." Tatsächlich ist mit dieser Aufzählung die Liste der Kölner Maler um die Jahrhundertwende erschöpft. Einheimische und Fremde fanden sich resigniert oder unkritisch mehrere Jahrzehnte lang mit diesem äußerst reduzierten Kölner Kunstleben ab. Die Berichte der Reisenden wiederholen fast wörtlich die Worte Langs. Füßli[2]) war der erste, der objektiver und mit geschulterem Auge das gesunkene Niveau der rheinischen Malerei erkannte. Merlo[3]), dessen Feststellungen von den Künstlerlexika übernommen wurden, war der letzte, der sich eingehend mit diesem Kreis beschäftigt hat. Heute sind die Namen selbst an ihrer Wirkungsstätte kaum mehr bekannt. Sie wieder in die Künstlerliste einzureihen, ist Pflicht und Aufgabe der nächsten Zeit, wenn auch die künstlerische Kritik ihnen den Platz in den hinteren Reihen der Maler anweisen muß.

Der interessanteste dürfte wohl der von den Zeitgenossen immer wieder als Porträtmaler gerühmte Caspar Benedikt Beckenkamp sein, der als Glied der Ehrenbreitsteiner Künstlerkolonie in den letzten Jahren mehrfach Erwähnung gefunden hat[4]), als Kölner Maler aber — und hier hat er den größten und wertvollsten Teil seines Werkes vollbracht — bisher unbeachtet geblieben ist.

Caspar Benedikt Beckenkamp wurde am 5. Februar 1747 im Tal Ehrenbreitstein bei Koblenz als Sohn des Branntweinbrenners und späteren Hofanstreichermeisters Lorenz Beckenkamp und seiner Gemahlin Katharina Scholastika geb. Hoffmann geboren, hatte also von beiden Seiten her Künstlerblut in

Abbildung 2. Der heilige Georg. *Öl auf Kupfer. Koblenz, Schloßmuseum*

den Adern: denn die Mutter war kurtrierische Malerstochter und Enkelin des Ehrenbreitsteiners Hofbildhauers und Malers Diederich Molitor. Daß bei dieser Prädestination von den 12 Geschwistern vier den Malerberuf erwählten, ist nicht erstaunlich. Mit Caspar Benedikt erlernten die Brüder Johann Franz Bernhard, Caspar Johann Wilhelm und Johannes Peter die Anfangsgründe des Malens beim Vater — Peter ist der einzige von ihnen, der nicht in Vergessenheit geriet. Er war eine Zeitlang Dekorationsmaler am kurfürstlichen Hofe zu Köln und ist später durch einige Stiche bekanntgeworden.

Nach dem frühen Tode des Vaters kam der Fünfzehnjährige in die Lehre des Januarius Zick[5]). Der Meister stand damals schon auf der Höhe seines Ruhms. Nach den Wanderjahren in Paris und Rom hatte er eine bereits früher geknüpfte Verbindung mit dem Kurtrierschen Hofe wieder aufgenommen, hatte — wohl auf Empfehlung des Hofarchitekten Johannes Seiz — die Deckenmalereien in den kurfürstlichen Schlössern zu Trier und Engers ausgeführt und ließ sich dann 1762 als „kurfürstlicher Hofmaler" endgültig in Ehrenbreitstein nieder. Unter anderem war der äußerst begabte Porträtmaler Heinrich Foelix damals sein Schüler. Als Landschaftsmaler waren die beiden Manskirsch, Gottfried, Bernhard und sein Sohn Franz Josef, am Kurtrierschen Hof in Ehrenbreitstein tätig.

Abbildung 3. Maria Scholastika Beckenkamp
Öl auf Pappe. Bonn, Provinzialmuseum

Der kleine Caspar Benedikt hätte also in dieser Umgebung eine ganze Masse lernen können. Die Anfangsarbeiten enttäuschen aber durchaus: Das Koblenzer Schloßmuseum besitzt zwei kleine Gemälde auf Kupfer aus dieser frühen Zeit: St. Martin und St. Georg. Der hl. Martin in antiker Rüstung mit wallendem Federbusch auf dem Helm auf einem Rappen, St. Georg mit flackerndem rotem Mantel auf einem Schimmel. Malerisch gehalten, leuchtend in den Farben, doch ohne jede Grazie des Rokoko. Auch ein großformatiges Gemälde im Schloß: Christus und die Samariterin am Brunnen, steht mit seinen leuchtenden Farben, den kraftvollen Gebärden noch ganz unter dem Einfluß des Lehrers, läßt aber dessen prickelnd aufgesetzte Lichter und Zartheit der Atmosphäre vollständig vermissen. Ein weiteres Stück aus dieser frühen Periode, in der sich Beckenkamp hauptsächlich mit religiösen Themen befaßt hat: Maria mit ihren Eltern Anna und Joachim (bez.: B. Beckenkamp fec. 1776), bewahrt das katholische Pfarrhaus in Ehrenbreitstein.

Nach einiger Zeit schickt Zick den Schüler zu dem befreundeten Landschaftsmaler Christian Georg Schütz nach Frankfurt. Leider hat sich aus dieser Periode bisher kein Bild ermitteln lassen. Beckenkamp hat es auch anscheinend nie zu einer selbständigen Landschaftsmalerei gebracht, abgesehen von einer Zeichnung: Rheingegend bei Koblenz und der Festung Ehrenbreitstein für einen Kupferstich (H. Cöntgen sculps. Mog. qu. Fol.). Ein Porträt des etwa 50jährigen Lehrers in der Berliner Bildnisgalerie ist das einzige

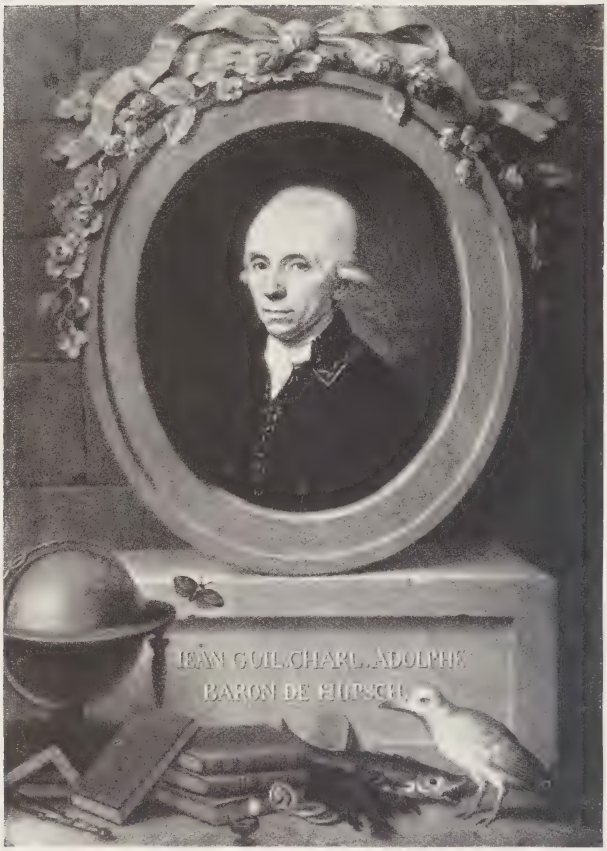


Abbildung 4. Baron Hüpsch. 1789
Öl auf Holz. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Dokument der Frankfurter Zeit. In dem lebensgroßen Brustbild des jovialen Herrn mit dem starken Doppelkinn in braunem Rock mit Spitzenjabot und Puderperücke tritt der spätere Naturalismus Beckenkamps schon in Erscheinung. — Die Umgebung der zeitgenössischen Größen, die das Glück hatten, von Tischbein, Graff oder Mengs gemalt zu werden, war für dieses Jugendwerk aber so schädlich, daß es mit Recht ins Depot gewandert ist.

Nach kurzem Aufenthalt in Würzburg kehrt Beckenkamp nach Ehrenbreitstein zurück. Er hat wohl selber gern erzählt, wie er durch die Bekanntschaft mit dem Hofstallmeister zu seinem ersten, recht ungewöhnlichen Auftrag kam: Die Pferde des Hofmarschalls sollten porträtiert werden und auf jedem ein Hofkavalier. Man schien mit diesem ersten Versuche seiner Bildniskunst zufrieden. Sein Ruf drang zu dem Kurfürsten selbst, der ihn nun auch heranzog und bald dauernd beschäftigte. Aus den 70er Jahren stammen zwei kleine Reiterbildnisse des Kurfürsten und seiner Schwester Kunigunde im Koblenzer Schloß; ein weiteres Reiterbild des Clemens Wenzeslaus im Krönungsornat befindet sich im Besitze des Prinzen Johann Georg von Sachsen. Von diesen kleinen Reiterbildchen ist noch eine größere Anzahl im Privatbesitz ver-

streut. Man wundert sich über die Bescheidenheit des Publikums, das die zarten duftigen Figuren eines Zick, die weichen Porträts eines Foelix täglich vor Augen hatte, wenn man diese steifleinenen Figuren auf Holzpferdchen sieht, die, von keiner anatomischen Kenntnis angekränkelt, die Wirkung von Kindermalereien haben. Wie begeistert aber der Kurfürst von seinem jungen Schützling war, zeigen weitere Aufträge: Er ließ u. a. alle erlauchten Persönlichkeiten, die in der Emigrantenzeit an seinem Hofe weilten, von Beckenkamp porträtieren: den späteren Ludwig XVIII. und Karl X. von Frankreich, den Herzog und die Herzogin von Sachsen-Teschen und den letzten Kurfürsten von Köln Maximilian Franz.

Abbildung 5. Der Sohn des Künstlers, Franz Karl Beckenkamp 1790
Bonn, Provinzialmuseum

Beckenkamps Zukunft schien nun so gesichert, daß er es wagen konnte, eine Familie zu gründen. Am 20. Februar 1781 vermählte sich der „honestus Dominus Benedictus Beckenkam Pictor artificiosus" mit Katharina Josepha Breidbach aus Koblenz. Das Glück dieser Ehe, aus der zwei Kinder hervorgingen, sollte nicht lange dauern. 1784 melden die Bücher bereits den Tod der Gemahlin Beckenkamps.

Für den Meister, der vielleicht seinem Schmerze entfliehen wollte, beginnen jetzt die Wanderjahre. Auf Anregung des Kurfürsten fährt er stromabwärts nach Bonn. Von seiner dortigen Tätigkeit ist nichts bekannt. Fraglos bestanden dort enge Beziehungen zur Familie van Beethoven, da die Mutter Ludwigs van Beethoven gleichfalls aus der Heimat Ehrenbreitstein stammte, zudem der

Abbildung 6. Theodor Laurenz, Fürth. 1793
Öl auf Leinwand. Köln, Privatbesitz

Bruder Peter Bekkenkamp und seine Gemahlin, die als Hofsängerin bekannt war, viel im Hause der Eltern des Musikers verkehrten. Stark bezweifeln möchte ich indes, ob das dem Stil nach unbedingt von des Meisters Hand herrührende sog. Bildnis der Mutter Beethovens im Beethovenhause in Bonn wirklich ein Porträt derselben ist. Das Brustbild, das eine Frau im Alter von 50—60 Jahren mit länglichem Gesicht, Spitzenhaube und grünem Longshawl darstellt, war lange Zeit in Privatbesitz und galt dort nach alter Familientradition als Porträt der Mutter Beethovens. Vor ca. 40 Jahren kam es dann in den Handel, wurde von Geheimrat Zitelmann auf einer Auktion bei Hanstein erworben und dem Beethovenhaus überwiesen. Kurze Zeit darauf fanden sich bei dem Restaurator Kempen in Köln zwei Porträte eines Ehepaares, von denen sich das weibliche als eine Dublette des Bonner Bildes herausstellte, das Gegenstück einen alten Herrn mit gepudertem Haar, dunkelblauem, doppelreihig geknöpftem Rock, weißer Halsbinde und Hemdplissé darstellt[6]). Kempen hatte diese Bilder bei einem Trödler in der Sternengasse — hier war auch Beckenkamp gestorben — entdeckt, und er und Aldenhoven hatten sie gleich als Originale des Meisters erkannt. War die Frau die Mutter Ludwig van Beethovens, so mußte der Mann also den Vater Johann van Beethoven darstellen. Tatsächlich scheinen eine gewisse Ähnlichkeit der Gesichtsformen mit der Totenmaske des Sohnes, auch die auf den Trinker hinweisende

Abbildung 7. Selbstbildnis um 1800
Öl auf Leinwand. Köln, Museum Wallraf-Richartz

Lippe und andere Argumente, die Hypothese auf den ersten Blick zu unterstützen. Setzt aber die Formkritik ein, so entstehen starke Einwände. Geht man von der Betrachtung der Kempenschen seit 1890 im Besitze der Familie Jagenberg befindlichen Porträte aus, deren Malerei qualitativ das Bonner Bild und das jüngst im Kunsthandel (Auktion Henrici, 2. September 1924) aufgetauchte dazugehörige Pendant des Vaters bedeutend übertreffen, so ergibt ein stilkritischer Vergleich mit anderen datierten Gemälden des Malers als Entstehungszeit das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Kolorit und peinliche Behandlung der Einzelheiten stimmen ganz mit den um 1810 entstandenen Porträts der Wallraf, Hardy usw. überein, nicht aber mit den lichten rokokohaften Stücken der Frühzeit. Für diese Zeit spricht auch das Kostüm: Rockschnitt, Halsbinde und Plissée beim Mann, der um diese Zeit zuerst auftauchende Longshawl der Frau. Das wäre also 20—30 Jahre nach dem Aufenthalt des Malers in Bonn. Zudem stirbt Maria Magdalena van Beethoven als 41 jährige Frau bereits am 17. Juli 1787 an der Schwindsucht, und es ist kaum anzunehmen, daß Beckenkamp sie so lange Zeit später nach der Erinnerung porträtiert hat. So schmerzlich es für die glücklichen Besitzer und Kulturhistoriker sein mag, die Auffassung, daß es sich hier um Beethovens Eltern handele, als anfechtbar

Abbildung 8. Johann Baptist Fuchs. 1805
Öl auf Leinwand. Köln, Privatbesitz

erkannt zu sehen, so schien diese eingehende Prüfung des Tatbestandes von kunsthistorischer Seite unvermeidlich. Daß Beckenkamp beide Paare gemalt hat, ist sehr wahrscheinlich; derartige Wiederholungen seiner eigenen Hand — wohl auf Bestellung der verschiedenen Kinder der Dargestellten — kommen öfters vor; mit wem die Porträtierten identisch sind, wird die Zukunft vielleicht erweisen.

In Bonn lernt der Maler die Familie Salm-Reifferscheid kennen, die ihn eine Zeitlang als Porträtist in Köln beschäftigt und wohl auch an die Grafen Sternberg[7]) weiter empfohlen hat. Aus dem Briefwechsel des Grafen mit Wallraf geht hervor, daß Beckenkamp im Jahre 1786 auf dem gräflichen Schloß in Blankenheim in der Eifel arbeitete.

Der Bekanntschaft im Salmschen Hause verdankt er seine zweite Frau Maria Scholastika Zipperling aus Bruchsal, die er im Jahre 1786 ehelichte. Von den fünf Kindern, die sie ihm schenkte, blieben nur zwei am Leben: Siegismund, der später auch die Malkunst erlernte, und Elisabeth. Der stolze Vater hat die Kinder in ihrem reizvollsten Alter im Bilde festgehalten. Höchst charmant die Brustbilder des sechsjährigen Franz Karl mit dem weißen Kragen auf dem dunkelblauen Jäckchen, den blonden unter dem großen schwarzen Hut hervorquellenden Locken und des vierjährigen Siegismund mit den klaren strahlenden blauen Augen, durch das weiße Rundplissee auf dem fraisefarbenen

Abbildung 9. Marie Antoinette Fuchs mit Tochter 1805
Öl auf Leinwand. Köln, Privatbesitz

Jäckchen, die über die Schultern fallenden Locken ein wenig mädchenhaft im Gegensatz zu dem älteren Bruder erscheinend. Beckenkamp ist nun schon auf einer gewissen Höhe; die zarten Farben, flott gemalten Gesichter, die pikant aufgesetzten Lichter — ein Erbstück aus MeisterZicksLehre — der ovale Hintergrund sind bestimmend für den Stil der Einzelporträte der nächsten Jahrzehnte. Später hat er den neunjährigen Siegismund noch einmal mit der kleinen Schwester Elisabeth als Genrebild gemalt: den Knaben mit Peitsche und Kreisel, das Mädchen mit einem Korb voll Äpfel unter einem Baum, wahrscheinlich verlockt durch das Sujet der hellgekleideten Kinder in der Landschaft.

Verschiedene Aufträge rufen ihn in den nächsten Jahren immer wieder nach Köln und die nähere Umgebung zurück. Bei Adel und Bürgerschaft ist der Ehrenbreitsteiner Maler durchaus enfant gaté. 1789 erweist ihm Jean Guil. Charles Adolphe Baron de Hupsch die Ehre, sich porträtieren zu lassen — zweifellos nach eigenen Angaben. Schulbeispiel des Louis-XVI.-Porträts! Zur Erklärung des amüsanten Sammlerstillebens am Boden mögen die Zeitgenossen sprechen: „Ich würde von Köln nichts gesagt haben, wenn ich das Natural- und Seltenheitskabinett des Freiherrn von Hüpsch überginge — ein wahres philosophisches Quodlibet! — das schon bei der Haustüre seinen Anfang nimmt und beim obersten Speicherloch sich endiget. Alle Zimmer, alle Gänge, alle

Abbildung 10. Familie des Eberhard Kaspar Schüll. 1806
Öl auf Leinwand. Köln, Privatbesitz

Winkel sind vollgepfropfet; überall, wo man sich nur hinwendet, sieht man Merkwürdigkeiten aus allen Reichen der Natur, Antiken, Vasen, Grabsteine, Mineralien, Konchylien, Vögel, Waffen, Trachten, Manuskripte, Kodizes, Edelgesteine, Seegewächse, Gemälde, Kupferstiche, Handzeichnungen usw., aber alles durcheinander; auch sogar die Küche ist nicht frei davon"[8]). Das köstliche Stück, das leider mit der Sammlung des Dargestellten nach Darmstadt gewandert ist, wurde durch die Übersetzung in den Kupferstich, die der Nürnberger Christoph Wilhelm Bock schon im nächsten Jahre vornahm, rasch populär.

War der Meister einmal in eine Familie eingeführt, so ließen sich auch gleich sämtliche Mitglieder porträtieren. 1793 war er wohl längere Zeit Gast im Hause Fürth, wo er den stolzen jungen Studenten in dem roten Cape der Nobiles mit der gleichen Liebe malte wie die alten Damen, die Äbtissin Anna Maria Gertrudis Fürth in Nonnentracht und Anna Elisabeth Fürth mit dem pelzverbrämten Cape, einem wohltuenden Akkord von Grau, Schwarz und

Lavendelfarbe. Aus gleicher Zeit sind im Schlosse des Grafen Metternich zur Gracht fünf Porträte von Familienmitgliedern von der Hand Beckenkamps erhalten.

Als Beckenkamp nach der Einnahme von Koblenz durch die Franzosen und der Flucht des Kurfürsten nach Augsburg im Jahre 1794 gezwungen wurde, seinen Wohnsitz in Ehrenbreitstein endgültig aufzugeben, stand es selbstverständlich fest, daß Köln das Domizilium der Zukunft würde. Vielseitige Beziehungen schienen Sicherheit für ein reiches Arbeitsfeld zu verbürgen. Konkurrenz war von keiner Seite her zu befürchten. Einen eigentlichen Porträtmaler hatte Köln außer dem alten Johann Jakob Schmitz nicht mehr. Anton de Peters quälte sich todkrank, verarmt und vergessen, in seiner Dachstube, der letzte Erbe des Rokoko, der noch ein wenig von dem himmelblauen Duft und der Süße von Paris aus seinen französischen Jahren in die graue Atmosphäre des Niederrheins getragen hatte.

Mit Beckenkamp zieht der Geist des Louis-XVI.-Zeitalters und der Ernst des Klassizismus, Bürgerlichkeit und Enge in die Malerei Kölns ein. — Der Meister ist südlich nie weiter als nach Würzburg, nördlich später einmal nach Holland gekommen. Seine Menschen sind nicht schön; Haltung und Gesten sind steif und gehemmt, die eckigen Bewegungen scheinen sich den neuen Formen der geradlinigen Möbel anzupassen, wie in den gelösten Bewegungen der de Petersschen Menschen noch die Kurve der Rokoko mitgeschwungen hatte. Nicht einmal die Kinder und jungen Mädchen haben Charme; es sind brave Bürgerstöchter, die kunstvolle Handarbeiten machen, Almanache lesen und Haydnsche Sonatinen auf dem Spinett spielen, vielleicht auch schon etwas von der Größe Beethovens ahnen. Für die Greuzesche Eleganz und Sentimentalität, wie sie noch in den gleichzeitigen Wachsbossierungen des Kanonikus Hardy, den süßlichen Köpfchen der Obstverkäuferinnen und Schäfermädchen nachklingt, entschädigt hier ein neuer Naturalismus und bewundernswürdiger Ernst der Wiedergabe.

Zwei kleine Gruppenbilder (1795 datiert) scheinen typisch für seine Auffassung im nächsten Jahrzehnt: Kleinfigurige Bilder, die Menschen in ihrem Milieu bei ihrer bevorzugten Tätigkeit festgehalten. Wie die Mutter mit dem gütigen Gesicht zärtlich die Hand des kleinen Mädchens faßt, umspielt von dem sanften Licht, das durch das Fenster hereinfällt, der innere Kontakt zwischen der älteren Tochter am Spinett und dem Vater, das atmet eine köstliche Atmosphäre stillen Familienglücks aus. Milde Farben unterstützen die Stimmung: zum taubengrauen Kleid der Mutter nur das Weiß des Fichus und Häubchens, das im Kleid des Kindes wiederholt wird; ein blaues Band gibt farbigen Akzent. Die braunen Louis-XVI.-Möbel und der Hintergrund — immer in grünlichem Grau gehalten — treten zurück. Auf dem Gegenstück kontrastiert der pfaublaue Rock des Mannes reizvoll gegen das ins Grüne changierende weiße Taft-

kleid der jungen Dame am Spinett. Die Einzelporträte der Zeit sind in der Qualität sehr verschieden; man würde das Brustbild des durch seine Münzsammlung berühmt gewordenen Domherrn von Merle, der sich, nachdem ihm die Würde des Weihbischofs übertragen war, im vollen Ornat malen ließ, nicht für eine eigene Arbeit des Meisters halten, wenn man nicht auf der Rückseite die klangvolle Inschrift läse:

Rev mus et Ill mus
D mus Clem August Maria
de Merle
Episc. Bethsaid. Suffrag. Colon.
aetatis 67
Benedikt Beckenkam
pinxit 1798.

Ebenso unerfreulich ist das Bildnis der Maria Eva Bramino im Histor. Museum in Köln, übrigens ein untrüglicher Beweis dafür, daß Beckenkamp Frauen keineswegs geschmeichelt hat.

Doch zeigt die Gesamtlinie eine weitere Entwicklung, die in den Jahren kurz nach 1800 einen formalen Höhepunkt erreicht. Das Gruppenbild der Familie des Eberhard Caspar Schüll in der Halle seines Hauses in der Rheingasse ist als Interieurbild ebenso reizvoll wie als Farbenkomposition. Höchst deliziös steht das türkisblaue Kleid der am Stickrahmen beschäftigten Tochter zu dem gelben Kleid der Schwester, das dunkelbraune der Mutter zu dem silbergrauen Rock des Vaters, der durch hellblauen Einsatz gehoben wird. Der Eindruck der „Momentaufnahme" ist gewahrt, die Gruppenkomposition durchaus gelöst durch die Zentralisation um den Stickrahmen, die in jeder Beziehung dominierende Figur des Pater familias, des großen Handelsherrn mit dem weiten Blick.

Der gleichen Periode gehören die Porträte des Johann Baptist Fuchs und seiner Gemahlin mit der kleinen jüngsten Tochter an. Der Maler hat das Interieur hier durch einen kleinen Raumausschnitt geschickt beschränkt, der Atmosphäre durch Schreibtisch und antike Büste Ernst und Würde verliehen, die mit dem klugen sympathischen Kopf des Regierungsrates und kaiserlichen Wahlpräsidenten in Köln aufs glücklichste harmoniert. Mit größerer Sorgfalt als gewöhnlich hat er die Köpfe und Hände durchmodelliert, mit besonderer Liebe das blasse ein wenig kränkliche Kind geschildert.

Das kleinfigurige Format hält er vorläufig auch für das Einzelporträt fest. Äußerst minuziös hat er den alten Domvikar Hardy gemalt: dem feinen alten Gesicht mit den frauenhaften Zügen scheint man die Beschäftigung mit dem preziösen Wachs und Email anzusehen. 1812 folgt das Porträt Wallrafs, willkommene Ergänzung der Bildnisse von de Peters und Caris aus der Frühzeit

des Sammlers. Eine Kreideskizze zu diesem Bild gibt interessanten Aufschluß über die Kostümstudien Beckenkamps.

Aus Beckenkamps Gemälden lassen sich die historischen und künstlerischen Epochen seines Lebens wie aus einer Kulturgeschichte ablesen: Als Kind und Jüngling an dem kurfürstlichen Hofe des fröhlichen Rokokos, als reifer Mann der Revolutionszeit und der Kunst des Ludwig XVI., sollte er nun als Greis Republik und Klassizismus und schließlich die Erhebung Preußens und die Blüte der Romantik mit erleben.

Für die letzte Stufe wurde die Freundschaft mit dem Kanonikus Wallraf von größter Bedeutung für den Maler. Wallraf, dessen ästhetische Vorlesungen für das Kunstleben der Stadt ebenso entscheidend waren wie seine Errettung der Kirchenschätze vor Raub und Plünderung durch die Franzosen und verständnislosen Mitbürger, hat unbewußt das Feld für die Romantik geebnet, die später durch die Brüder Boisserée, Bertram und Schlegel am Rheine gepflegt wurde. In dem gleichalterigen Maler, dessen Auge und sanftes, frommes Gemüt von ungetrübter Aufnahmefähigkeit für die neuentdeckten Schätze waren, fand er schnell einen Gleichgesinnten und Helfer. Mit welcher Begeisterung mag Beckenkamp die großen Ereignisse, wie die Wiederentdeckung der Pläne des Kölner Domes und die Instandsetzung des Lochnerschen Dreikönigenaltars in der Rathauskapelle und seine Überführung in den Dom mitempfunden haben! „Am Sonntag nach Dreikönig hatte ich die Freude, den alten Schatz in seiner neuen Herrlichkeit im Dome glänzen und alle Welt zur Andacht und Bewunderung hinreißen zu sehen — es war mir eine der größten Freuden, die ich je empfing" schreibt Sulpiz Boisserée 1810 in sein Tagebuch[9]). Ein ähnlicher Rausch ergriff jeden, der zu dem Altare wallfahrtete. Die Kaiserin Marie Louise von Frankreich wurde ebenso gefesselt wie die Kronprinzessin von Preußen; Goethe nannte das Bild „die Achse der niederrheinischen Kunstgeschichte"[10]), Cornelius schätzte den Meister noch höher als Fiesole. (Brief Xellers an Barth und Mosler; Rom, im November 1811.)

Schnell wurde das Bedürfnis nach Kopien des Meisterwerkes wach, und Wallraf, Vermittler derartiger Aufträge, fand in Beckenkamp, der neben dem Restaurator Fuchs bereits bei der Instandsetzung des Werkes geholfen hatte, den richtigen Mann. „Herr Beckenkamp beschäftigt sich immerfort mit Kopien desselben, die sogleich ihre Liebhaber finden", schrieb Goethe in seinen Kunstschätzen am Rhein[11]). Im Auftrage des Kronprinzen von Preußen hat er zwei Kopien angefertigt; eine befindet sich heute auf Schloß Stolzenfels. Der Betrieb nahm schließlich so zu, daß Siegismund, des Meisters Sohn, und der Schüler Sieberg mithelfen mußten.

Wallraf zog ihn zu weiteren Aufträgen auf dem Gebiete der religiösen Malerei zu. Den Altar in St. Maria Lyskirchen mit der Klage um den Leichnam Christi, der später ins Städelsche Institut nach Frankfurt kam, kopierte er vor

Abbildung 11. Der Kalligraph Heinrigs mit Familie. 1824
Öl auf Leinwand. Köln, Privatbesitz

seiner Abwanderung. Bei der Herstellung des Dreikönigenschreins ließ Wallraf durch Beckenkamp auf der schrägen Verdachung die Szenen aus der Leidensgeschichte Christi durch neutestamentliche Anspielungen auf den Inhalt des Kastens ersetzen: Verkündigung der Geburt an die Christen, Erscheinung des

Abbildung 12. Die Söhne des Kalligraphen Heinrigs. 1828. *Öl auf Leinwand. Privatbesitz*

Gestirns, die drei Weisen vor Herodes, im Stalle zu Bethlehem, dieselben den Heiland dem Volke predigend, die Entdeckung der hl. Gebeine durch die hl. Helena, die Ankunft der hl. Gebeine in Köln, die Huldigung der zur Krönung nach Aachen hier durchreisenden Kaiser.

Später zeichnete Beckenkamp für die Kupferstiche des Düsseldorfers E. Thelott in dem Taschenbuch „Altdeutsche Zeit und Kunst", einem wichtigen Dokument der Romantik in Köln, von Groote, Carove, von der Hagen, Görres, Schenkendorf, Hornthal, Grimm und Wallraf herausgegeben (Frankfurt a. M. 1822 bei Bernhard Körner). Nach dem Dombild, das hier höchst blumenreich in Poesie und Prosa besungen wird (den alten Goethe reizte die „enthusiastische Mystik" auch schon zum Widerspruch[12])], fertigte Beckenkamp zwei Zeichnungen. Dem folgte eine Madonna am Springbrunnen nach einem niederländischen Gemälde vom Anfang des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung des Rektors Fochem und zwei Miniaturen aus einem Manuskript der gleichen Sammlung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts: St. Michael den Drachen tötend, und St. Katharina auf einer Wiese sitzend, wobei Beckenkamp besonders den Randbordüren mit liebevoller Sorgfalt nachgegangen ist, — um so unerfreulicher sind die harten Kreuzschraffuren des Stechers.

Daß Beckenkamp durch dauerndes Kopieren altkölnischer und altniederländischer Gemälde angeregt wurde, selbst wieder an eigene religiöse Kompositionen zu gehen, nimmt nicht wunder. Zwei kleine Gemälde: Maria Magdalena am Kreuz und Christus am Berg Tabor, beide 1826 datiert, sind Zeugen seiner romantischen Einstellung. Unorganisch in den Farbenkompositionen, schwach im Ausdruck, beweisen sie, daß seine Fähigkeiten auf diesem Gebiete nicht groß waren.

Ebenso ging es mit einer allerdings 13 Jahre früher liegenden Komposition. Wallraf, bei den Kölner Familien überall künstlerischer Berater, gleich, ob es sich um die Kopie eines religiösen Gemäldes, die Ausmalung eines Hauses, oder die Anfertigung einer Schützenkette handelte, war von dem Negotianten Urbach zugezogen worden, als dieser im Jahre 1811 den großen Saal im ersten Stock seines Hauses „Oben Mauern am Ecke der alten Sandkaul" künstlerisch ausstatten wollte. Faute de mieux oder mangels kritischer Einsicht schlug Wallraf außer Mannskirch den alten Beckenkamp zur Ausmalung vor, ließ sich aus Paris Entwürfe und Zeichnungen zu den symbolischen Erfindungen kommen — die Invention stand damals immer noch in hoher Achtung — und wählte schließlich als Sujet für die drei von Beckenkamp auszuführenden Supraporten die Elemente. Hat man die jährlichen Klagebriefe Wallrafs an den Besteller gelesen[13]), in denen er um die ihm zukommende Entschädigung für seine Bemühungen bittet, so ist man etwas enttäuscht, wenn man den Erfolg sieht. „Mein gewiß 50 maliges Hin- und Herlaufen in die Häuser der Künstler, der Aufenthalt, ehe so manches zustande kam, selbst bei dem Kunstmaler H. Beckenkamp, womit ich mich bemühete, die drei Sousporten Thürstücke der Elemente, deren so gefällige Erfindungen ich ihm angab und die so schön und künstlich mit den Landschaften des H. Manskirch harmonieren mußten und welche Stücke unter die Meistergaben des H. Beckenkamp gerechnet werden können, wie ich sie ihm mit

nackten kleinen Genien zu solchen gefälligen Kompositionen diktiert habe, alles hat mir vieles Studium und das immerwährende Hin- und Herlaufen über zwei Jahre lang in ungeheuerem Zeitverlust in Versäumung größerer Vorteile gekostet." Die „kleinen Genien" sind wirklich recht hübsch gelungen, in der Landschaft kommt die alte Schule wieder heraus; das Figürliche aber ist recht schwach, und man merkt der ganzen Komposition das Verstandesmäßige an. Sprächen nicht das Empirekleid der Allegorie der Erde und die Jahreszahl 1813 für die Spätzeit des Meisters, so würde man die Gemälde unbedingt in die Rokokoperiode setzen.

Es würde zu weit führen, alle Kopien aufzuzählen, die der Maler für Wallraf, dem es nicht so genau darauf ankam, ob er das Original oder die Kopie in seiner Sammlung zeigte, und andere anfertigte.

Unter den Porträts, die der Meister in seinem reifen Alter schuf, mögen vor allem die Porträts des Maximilian Joseph von Kempis und seiner Gemahlin Anna Lucia Philippina Walburgis von Kempis geb. von Herwegh, hervorgehoben werden. Beckenkamp verzichtet ganz auf die Milieuschilderung. Nur das Buch in der Hand des früher königlichen Hofkämmerers und späteren Stadtrats von Köln mit dem Titel: „In Sachen der Rheinprovinz von J. Görres 1822" legt Zeugnis von der politischen Gesinnung des Dargestellten ab. Die Verinnerlichung in dem wundervoll durchmodellierten Goetheschen Kopf, der breite Pinselstrich, die dunklen Farben sind typisch für diese letzte und reifste Periode der Porträtkunst des Meisters, die ihre Vollendung in seinem letzten großen Werke hatte. Das — oder besser — die Gruppenbilder der Familie seines Freundes, des Kalligraphen Heinrigs, sollten sein Schwanengesang werden. Es waren für Köln die ersten Gruppenbilder in Lebensgröße, wie sie die Zeit liebte, wie sie der Hamburger Runge malte. Der Kalligraph bei seiner Tätigkeit am Tisch, neben ihm die stolze Mutter seiner sieben Söhne mit der Medaille des Königs, den Jüngsten auf dem Schoß: Atmosphäre ruhigen Bürgertums von Künstlerluft durchweht, die stärker noch aus der Fortsetzung, dem Gruppenbilde der Söhne, strömt. Sie lesen, zeichnen, musizieren, auffallend ernst alle, mit beseeltem Blicke, Kinder der Romantik, Söhne eines Vaters und eines Milieus, von dem väterlichen Freunde in ihrer ganzen starken Individualität erfaßt. 1824 begann er mit dem Bildnis der Eltern mit den jüngsten Söhnen. Des Gegenstücks Vollendung durch die Schüler hat er nicht mehr erlebt. Nach langem Kränkeln entschlief der 81jährige am 1. April 1828.

Der Lebensgang Beckenkamps ist ein Stück Kölner Geschichte. Er hat uns Menschen und Moden durch fast 50 Jahre geschildert; seinem Pinsel verdanken wir die Porträts aller großen Persönlichkeiten der Stadt aus kirchlichen, Künstler- und Handelskreisen. Anderseits liegt seine Bedeutung in seiner Kopistentätigkeit, die durch bildliche Wiedergabe der Meisterwerke in Köln — ein Vorläufer Strixners — unbedingt zur Verbreitung der Romantik beitrug.

Abbildung 13—14. Der Meister und seine Gemahlin
Miniaturen auf Elfenbein. Koblenz, Schloßmuseum

Beckenkamp hat keine direkten Nachfolger gehabt — sein Sohn ging ihm im Tode voraus —; der Schüler de Noel ist als Maler kaum in Erscheinung getreten. Doch ist er unentbehrliches Glied in der Kette der Kölner Maler vom Rokokozeitalter bis zum Biedermeier.

ANMERKUNGEN

[1]) Joseph Gregor Lang: Reise auf dem Rhein, II. Teil. Von Andernach bis Düsseldorf. Koblenz 1790.

[2]) W. Füßli: Kunstwerke am Rhein. Zürich und Winterthur 1843, Bd. II, S. 355.

[3]) J. J. Merlo: Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1895. Seine Feststellungen übernommen in Naglers Künstlerlexikon, Meyer, Lücke, Tschudis Allgemeinem Künstlerlexikon, Leipzig 1885.

[4]) Karl Lohmeyer: „Barocke Kunst und Künstler in Ehrenbreitstein" in der Zeitschrift des rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz. Jahrg. 13, Heft 1/2, 1919.

Dechant Wagner aus Ehrenbreitstein, dem ich wichtige Anregungen verdanke, in mehreren Aufsätzen der Koblenzer Zeitung, der sich hauptsächlich auf die Nachruf-Aufsätze beim Tode Beckenkamps im Beiblatt der Kölnischen Zeitung vom 13. April 1828 und in der Ehrenbreitsteiner Zeitung stützt, außerdem aber wertvolle eigene Forschungen nach den Ehrenbreitsteiner Kirchenbüchern herausgibt, die sich aber meist auf die Beckenkampsche Familiengeschichte beziehen.

Walter Cohen, Hundert Jahre Rheinische Malerei. Bonn 1924.

Meyer, Lücke, Tschudi: Allgemeines Künstlerlexikon. Leipzig 1885, Bd. III, S. 265.

[5]) Adolph Feulner: Die Zick. München 1920 und Lohmeyer a. a. O.

[6]) Dr. Gerhard Tischer: Ludwig van Beethovens Eltern. Rheinische Musik- und Theater-Zeitung. Nr. 51/52, Köln 1909, S. 724, veröffentlicht die Bilder zum ersten Male.

[7]) Franz Joseph Graf Sternberg, auch Sternberg-Manderscheid, geb. 4. Sept. 1763, gest. 5. April 1830. Der älteste Sohn des Grafen Philipp Christian aus dessen Ehe mit Auguste Gräfin Manderscheid. — Graf Franz Joseph verlebte seine Jugend am Rhein. In Köln war Wallraf sein Lehrer, der ihn in das Studium der alten und neuen Kunst einführte und so in ihm jenen Sammeleifer und jene Freude an den Gebilden der Kunst weckte, welche später so schöne Früchte tragen sollte. Auch für die Erscheinungen der Natur hatte der junge Graf ein aufmerksames Auge, und das böhmische Museum bewahrt in seinen Sammlungen viele Versteinerungen und vulkanische Gebilde aus der Eifel, welche er in seinen damaligen Jahren gesammelt hat. Älter geworden, übernahm er die übliche Kavaliertour, auf welcher er Frankreich und die Niederlande kennengelernt hat und von der er im Jahre 1787 zurückkehrte. Nach seiner noch im nämlichen Jahre erfolgten Vermählung nahm er seinen bleibenden Wohnsitz in Prag, wo sich eben damals ein regeres wissenschaftliches Leben zu entwickeln begann. Er wählte Kunst und Geschichte zu seinem eigentlichen Studium, und an der eigenen Kupferstichsammlung, welche er in chronologische Übersicht brachte, entwickelte er diese Studien, wozu sich später, nachdem er eine Sammlung böhmischer Münzen begonnen, noch das Studium der Münzkunde gesellte. — Auf seine Anregung 1796 Gründung einer Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde, die aus eigenen Mitteln die Bildergalerie zum Besten der Kunstzöglinge und im Jahre 1800 eine Akademie der bildenden Künste stiftete. Er war Mitglied der böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften und bereicherte die Sammlungen des im Jahre 1810 gestifteten vaterländischen Museums. 1824 wurde er zum Oberstlandkämmerer des Königsreichs Böhmen ernannt. Sein großer künstlerischer Nachlaß betrug: 72 000 Kupferstiche, eine Bibliothek von 10 000 Bänden, eine Münzsammlung (kurz vor seinem Tode dem böhm. Materialmuseum vermacht). Von den Schriften ist nur weniges im Druck erschienen. Die Kupferstichsammlung wurde 1840 zu Dresden versteigert, von Frenzel im 3. Band beschrieben. — 1787 vermählte er sich mit Franziska Gräfin Schönborn.

Wurzbach: Biograph. Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Wien, 1879, Bd. 38, S. 286.

..... Blankenheim den 24ten August 1786.

Künftigen Sonntag wird dem Mahler Beckenkam eine gelegenheit auf Cölln geschickt — Könnten Sie nicht mitkommen?

An die Frau Hofräthin mein Compliment

Ihr Freund
Franz Sternberg.

(Brief an Wallraf.)

Blankenheim den 3te September 1788.

.....

Im Ernste, — Sie werden uns doch besuchen? — Diese oder zukünftige Woche lassen wir dem Mahler Beckenkam auf Cölln führen, mit der Gelegenheit müßten Sie dann herbeigeführt werden.

.....

Ihr Freund
(An Wallraf.) Franz Sternberg.

[8]) Gregor Lang a. a. O.

[9]) Firmenich-Richartz: Die Brüder Boisserée, Jena 1916, S. 156, Tagebuch Bd. I, S. 157.

[10]) Kunst und Alterthum, I. Theil, S. 163.

[11]) Goethe: Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar, 1814/15.

[12]) Goethe in der Zeitschrift über Kunst und Altertum, Bd. 34, I.

[13]) Unveröffentlichte Briefe Wallrafs im Cölner Archiv, für deren Herausgabe und andere wertvolle Anregungen ich Herrn Geheimrat Hansen zu besonderem Dank verpflichtet bin.

Cöln 20ten Decemb. 1816.

Herrn Negotiant Urbach oben Mauern am Ecke der alten Sandkaul dahier:

hat mich unterzeichneten zu der invention anordnung und fortdauernden aufsicht in der Baueinrichtung und Verzierung des schönen Saales im ersten Stock seines Hauses im Laufe der Jahre 1811—12—13 in mehr als Vierzigmahligen Hingänge und oft halbtägigem aufenthalte daselbst oder bey den zu der arbeit erforderlichen Künstlern, in angebung neuer Ideen und Einrichtungen der ausführung usw. auf Ersuchen gebraucht (worüber ich den Schreinermeister Nolden und Söhne in der Lintgasse, den Hn. De Noel welcher mich bei meiner mehr als zweimonatlichen Abwesenheit meiner Empfehlung gemäß subliert . . . hat den H. Maler Beckenkamp und andere als Zeugen anführen kann. —)

Herr Urbach hat aber bis hierhin mit aller schuldigen gratification und sogar mit jeder mündlichen oder schriftlichen Danksagung mich unhöflicherweise vernachlässigt.

. . . . . .

Fr. Wallraf.

Herrn Negotiant Urbach
oben Mauern
Wohlgeborener Vielgeehrter Herr.

Es sind wohl zehn Jahre Verflossen, dass Euer Wohlgeb. mich, anfangs durch den Kunstschreinermeister Nolden theils auch persönlich mich zudringlich ersuchten den geräumigen Saal im ersten stock dero Hauses oben Mauern zu einer möglichst schönen Einrichtung und Verzierung nach dem besten Zeitgeschmack zu übernehmen — Mit den geschickten Künstlern Herrn Nolden, Herrn Beckenkam und dem von hochdemselben aus Brabant beschriebenen Stoccatorarbeitern sah ich nach meinem vorläufigen Unterricht, des mir überlassenen Plans es vor das Werk zustande zu bringen. Ich hab zu meiner besseren Auswahl der Ideen auf meine Kosten verschiedene mir passende Entwürfe selbst von Paris kommen lassen. Der Herr Kunstmaler Beckenkamm welchem ich die drey Thürstücke mit kleinen genien zu bemahlen diktierte, hat diese bey meinem fast zwanzigmahligen Hingehen zu ihm nach meinen gedanken und um selbe mit den Manskirchschen Landschaften zu verbinden so Vortrefflich ausgeführt, daß sie als Meisterstücke in zeichnung und Colorit passieren und angesehen wurden. —

Manskirchs schöne Landschaften in den Wandfeldern und die nach meinen Angaben genialich und prächtig am pladfond vorgestellte und unter meiner beständigen aufsicht ausgeführte vorstellungen haben damals allen Kennern des Schönen und selbst unserem Herrn de Noel, welchem ich ein paar Monathe lang bey meiner Abwesenheit die Sorge der Beobachtung empfohlen hatte, in allem genuggethan. — Fast drey Jahre lang haben meine bey Ihnen darüber notwendigen Sorgen, Aufsicht und arbeiten gedauert. Mein hin und her gehen zu dero Hause — zum Schreiner Nolden und zu den H. Beckenkamm usw., meine Zeitversäumnisse oft halbe Tage nacheinander, um alles zu richten zu beobachten und zu beurtheilen usw. haben E. Wg. selbst oft mit gefälligkeit billiger Höflichkeit und Dankgenehmigung anerkannt.

. . . . . .

Cöln den 25 August 1821.

Wohlgeborener Herr

Welch eine Reihe von Jahren ist es, daß Euer Wohlgeb. durch den Schreinermeister Nolden und selbst persönlich mit Zudringlichkeit mich ersucht haben, daß ich ihren Saal auf dem ersten Stock ihres Wohnhauses zu einem möglichst schönen Einrichtung und Verzierung nach dem beßten damaligen geschmack einzurichten unternehmen möchte. Die beßten Künstler H. Nolden, H. Maler Beckenkam und die von Ihnen selbst verschriebenen aus Brabant oder Lüttig angekommenen Stuckaturarbeiter haben unter mir doch fast drei jahre lang gearbeitet. Ich unterrichtete selber im begriff der von mir dazu wohl überdachten Symbolischen Erfindungen und Planen Ich hab zu einer immer besseren auswahl von ideen sogar auf meine Kosten verschiedene mir passende Entwürfe und Zeichnungen selbst von Paris kommen lassen. Der anfangs schier tägliche mehrstundige Aufenthalt in ihrem Hause um mit

den Künstlern alles zu überlegen und auszutheilen — mein gewis fünfzig mahliges hin und her laufen in die häuser der Künstler, der aufenthalt, ehe so manches zustande kam, selbst bey dem Kunstmaler H. Beckenkam, womit ich mich bemühete die drei Sousporten thürstücke der Elementen deren so gefällige Erfindungen ich ihm angab und die so schön und künstlich mit den Landschaften des H. Manskirch harmonieren mußten und welche stücke unter die Meistergaben des H. Beckenkam gerechnet werden können wie ich Sie ihm mit nackten kleinen Genien zu solchen gefälligen Compositionen diktiert hab, alles hat mir vieles studium und das immerwährendes hin und her laufen über 2 jahre lang in ungeheurem Zeitverlust in Verzögerung größerer Vortheile gekostet.

VERZEICHNIS DER BISHER AUFGEFUNDENEN GEMÄLDE BECKENKAMPS

Der heilige Georg.

Zu Pferde, die Lanze in des Drachen Maul, nach vorne zu reitend, mit rotem flatterndem Mantel und Helm mit Federbusch. Öl auf Kupfer. Höhe = 25 cm, Breite = 18 cm. Koblenz, Schloßmuseum.

Der heilige Martin.

Zu Pferde, in antiker Rüstung, Helm und Federbusch. Am Boden kniet der flehende Bettler. Öl auf Kupfer. Höhe = 24 cm, Breite = 17 cm. Gegenstück des hl. Georg. Koblenz, Schloßmuseum.

Bildnis des Landschaftsmalers Schütz.

Lebensgroßes Brustbild in braunem Rock mit Goldknöpfen, Goldtresse und kleinem Spitzenjabot, Puderzopf mit schwarzer Schleife. Öl auf Leinwand. Höhe = 50 cm, Breite = 41 cm. Berlin, Bildnisgalerie Nr. 36.

Christian Georg Schütz der Ältere, geb. 27. Sept. 1718 in Flörsheim bei Mainz, begraben 6. Nov. 1791 in Frankfurt a. M., Schüler von H. Schlegel und Appiani. Er war drei Jahre lang an den Höfen Hohenzollern und Saarbrücken, 1749 am Theater in Salzdahlum tätig. Malte später Fresko-Fassaden, Plafonds usw. in Frankfurt a. M. und Schloß Amalienthal zu Kassel und widmete sich zuletzt der Landschaftsmalerei. (H. W. Singer, Allgem. Künstlerlexikon, Frankfurt a. M. 1901, Bd. 4, S. 231.)

Christus und die Samariterin.

Christus sitzt am Brunnen in violettem Gewand und rotem Mantel mit starker Gebärde der Linken, die Rechte auf der Brust. Links neben ihm die Samariterin in blauem Gewand, weißem Hemd und braunem Mantel. Im Hintergrund ein Baum. Von links treten Gestalten hinzu. Bezeichnet in der Ecke rechts: B. Beckenkam pinxit. Öl auf Leinwand. Höhe = 49 cm, Breite = 71 cm. Koblenz, Schloßmuseum.

Maria mit ihren Eltern Anna und Joachim. Maria kniet zu Füßen der Mutter Anna, mit beiden Händen ein Buch haltend, in dem sie eifrig liest. Rechts im Hintergrund Joseph. Höhe = 123 cm, Breite = 86 cm. Bezeichnet B. Beckenkamp 1776. Ehrenbreitstein, Pfarrhaus.

Bildnis des Kurfürsten Clemens Wenzeslaus.

Der Kurfürst zu Pferde nach links reitend, in braunem Anzug. Landschaft in matten Farben, grünlich-blauer Himmel. Öl auf Leinwand. Höhe = 33 cm, Breite = 42 cm. Koblenz, Schloßmuseum.

Bildnis der Schwester des Kurfürsten, Kunigunde.

Zu Pferde nach rechts reitend in grauem Kleide und schwarzem Hute. Bezeichnet: B. Beckenkamp, pinx. 177. Öl auf Leinwand. Höhe = 33 cm, Breite = 42 cm. Koblenz, Schloßmuseum.

Bildnis des Pastors Gregor Lang v. Neuenheim. 1784.

Der Pastor sitzt in seinem Zimmer vor dem Fenster mit übereinandergeschlagenen Beinen, den rechten Arm auf den Tisch gestützt, auf dem eine Elektrisiermaschine steht. Im Hintergrund rechts ein Stuhl mit orangefarbenem Damastüberzug. An der Wand Silhouetten. Bezeichnet auf der Rückseite: Effigies G. Josephi Lang, Professor aetatis 29, gemalt von Bened. Beckenkamp, 1784. Öl auf Leinwand. Höhe = 39 cm, Breite = 33 cm. Koblenz, Schloßmuseum.

Joseph Gregor Lang, geb. 1750 zu Koblenz, wirkte lange Jahre als Lehrer am dortigen Gymnasium, starb daselbst 1834. Er bereiste mehrmals die Rheinlande an Bord eines Schiffes, um die Naturschönheiten voll genießen zu können. 1789 kam der erste Teil seiner „Reise auf dem Rhein" in Koblenz heraus, 1790 der zweite. Lang vermachte der Stadt Koblenz seine Gemäldesammlung und schuf damit die Grundlage einer Bildergalerie.

Bildnis des Pastors Lang.

Öl auf Holz. Höhe = 50 cm, Breite = 37 cm. Koblenz, Städt. Bildergalerie-Depot.

Bildnis der Gemahlin Beckenkamps, Maria Scholastica, geb. Zipperling.

Kniefigur, in Vorderansicht sitzend, den Kopf nach rechts gedreht, in rostbraunem Kleide, weißem Fichu, gepuderten Locken, großer weißer Haube, mit einer Handarbeit beschäftigt. Grauer Hintergrund. Öl auf Pappe. Höhe = 18 cm, Breite = 14 cm. Bonn, Provinzial-Museum.

Nachdem Beckenkamp seine erste Gemahlin verloren hatte, heiratete er am 26. März 1786 Maria Scholastica Zipperling aus Bruchsal, die ihm fünf Kinder schenkte. „Wie die allgemeinen Kriegsereignisse im allgemeinen sehr störend auf die Kunst einwirkten, so traf auch unseren Beckenkamp eine zweijährige Geschäftslosigkeit, während welcher er indessen in dem Talent und dem Fleiße seiner Gemahlin, einer kunstgeübten Stickerin, eine wesentliche Stütze seines Hausbedarfs fand." (Köln. Zeitung 1828, Nachruf 3. April.)

Bildnis des Barons Hüpsch, 1789.

Brustbild in blauem Rock und Puderfrisur, nach rechts gewandt, in Ovalrahmen mit Louis XVI.-Schleife und Blumenranke. Das Bild steht auf einem Postament mit der Aufschrift: „Jean Guil. Charl. Adolphe Baron de Hupsch." Vor dem Postament verschiedene Tiere, Bücher, römische Altertümer, Globus usw., die sich auf das enzyklopädische Wissen des Gelehrten beziehen. Öl auf Holz. Höhe = 43 cm, Breite = 31 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Von diesem Gemälde fertigte Christoph Wilhelm Bock in Nürnberg im Jahre 1790 einen Kupferstich. Höhe = 50 cm, Breite = 37 cm.

Hüpsch ist geboren am 31. August 1730 zu Vielsalm als Jean Guilleaume Fiacre Honvlez, nahm den Namen seiner Großmutter mütterlicherseits, Hüps, den er in Hüpsch änderte, an und legte sich den Freiherrntitel selbst zu. Siedelte bald nach Köln über. Als Schriftsteller entfaltete er eine fruchtbare Tätigkeit, zuerst auf literarisch-philosophischem Gebiet, später auf dem der Naturwissenschaften und Heilkunde und dem der Altertumskunde. 1773 wurde er Geh. Legationsrat beim Fürsten Carl von Nassau-Saarbrücken. In guten Verhältnissen lebend, legte er sich früh eine Sammlung der verschiedenartigsten Kunstwerke, Handschriften, Bücher, Naturalien usw. an, die zu den wichtigsten Sehenswürdigkeiten Kölns gehörte. Spätere Verarmung zwang ihn, diese zum Teil zu veräußern. Da ihm die Stadt Köln nicht das genügende Verständnis entgegenbrachte, setzte er den Landgrafen Ludwig X. von Hessen zu seinem Erben ein. Die Sammlung bildet heute den wichtigsten Teil des Museums und der Hofbibliothek in Darmstadt. Am 1. Januar 1805 starb Hüpsch, vollständig verarmt. (Adolph Schmidt: Baron Hüpsch und sein Kabinett, Darmstadt 1906.)

Bildnis der Haushälterin des Barons Hüpsch.

Kniefigur en face, sitzend mit übereinander gelegten Händen in grünem Kleid mit großem weißem Fächer, weißer Haube mit grünen Schleifen. Vor ihr auf einem Tisch eine Schildkröte, im Hintergrund ein blauer Vorhang. Öl auf Holz. Höhe = 34 cm, Breite = 28 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Bildnis des Sigismund Beckenkamp, 1790.

Brustbild in Ovalumrahmung, nach rechts gewandt, in geschlossenem, fraisefarbenem Jäckchen mit weißem Halsplissee. Blaue Augen, lange über die Schultern fallende blonde Locken. Blauer Hintergrund. Bezeichnet auf der Rückseite: Sigismund Beckenkam, geboren 8. Januar 1788, gemalt von seinem Vater 1790 im September. Öl auf Leinwand. Höhe = 44 cm, Breite = 34 cm. Bonn, Provinzial-Museum.

Sigismund Beckenkamp war ein Sohn aus zweiter Ehe. Er und seine Schwester Elisabeth waren die einzigen, die von den sieben Kindern länger am Leben blieben. Sigismund ergriff den Beruf des Vaters.

Wie die Köln. Zeitung vom 3. April 1828 meldet, rühren die Seitenflügel der Kopie des Lyskirchener Altars von ihm her, „der seinen Vater, seiner Körperschwäche ungeachtet, kräftig unterstützte".

Bildnis des Franz Karl Beckenkamp, 1790.

Brustbild, nach links gewandt, in heller, blaugrüner Weste, dunkelblauem Jäckchen mit großem weißem Volantkragen, schwarzem Hut. Blaue Augen, halblange blonde Locken. Blauer Hintergrund. Ovalumrahmung. Gegenstück zu dem Bildnis Sigismund Beckenkamps. Bezeichnet auf der Rückseite Franciscus Carolus Beckenkam, geb. 23. Januar 1784, gemalt von seinem Vater Benedikt Beckenkamp, gest. 6. Mai 1791. Öl auf Leinwand. Höhe = 44 cm, Breite = 34 cm. Bonn, Provinzial-Museum.

Bildnis des Friedrich Karl Heimann, 1792.

Sitzend, in schwarzer Hose, blaugrünem Rock aus gestreifter Seide, hellblauer gestickter Weste, Spitzenjabot und Puderfrisur, den rechten Arm auf dem Schreibpult, auf welchem Briefe liegen, von denen einer die Signatur A 1792 trägt. In der Rechten hält er einen Brief, die Linke ist in die Hüfte gestützt. Möbel im Louis-XVI.-Stil. Öl auf Leinwand. Höhe = 100 cm, Breite = 84 cm. Besitzer: Landgerichtsrat Heimsöth, Elberfeld. Eine Kopie befindet sich in der Kölner Handelskammer, die auf der Rückseite den Vermerk trägt: Original von Kaspar Beckenkamp. Kopie von Peter Schick in Düsseldorf, 1887—1898.

Friedrich Karl Heimann ist geboren in Waldbröl 1757, gestorben am 13. April 1835 in Köln. Er war Begründer und erster Präsident der Kölner Handelskammer. 1783 erhielt er das Bürgerrecht in Köln; handelte „in Specereywaren" in der Markmansgasse 13/16 (Mathieu Schwann: Geschichte der Kölner Handelskammer, 1906).

Bildnis des Theodor Laurenz Fürth, 1793.

Halbfigur am Tisch stehend, in schwarzem Rock mit bunten Knöpfen, gestickter Weste, weißem Halstuch mit Spitzen und Spitzenkrausen an den Ärmeln, leuchtend zinnoberrotem Cape mit Goldborten. Aschblondes Haar, zarter, rosiger Teint, hellbraune Augen, schlanke, blasse Hände. Die Rechte hält das Cape, die Linke liegt auf dem roten Buch, das neben einem anderen, Notenblatt und Flöte auf dem Tische liegt. Graugrüner Hintergrund. Oben rechts Wappen der Fürth. Bezeichnet auf der Rückseite: Theodor Laurentz Fürth, gemalt im 18. Jahr 1793. Ben. Beckenkam pinxit 1793. Öl auf Leinwand. Höhe = 88 cm, Breite = 72 cm. Besitzer: Max Joseph Stelzmann, Köln.

Theodor Laurenz Fürth, geboren zu Köln am 17. August 1776, gestorben daselbst am 15. Juni 1852, wohnte Johannisstraße 2730/31. Studierte von 1792—1797 auf dem Montanergymnasium. Das Porträt zeigt ihn in der Schüleruniform der „Nobiles", die rote Mäntel mit Goldborte trugen, während die „Divites" weiße Mäntel mit Silber, die „Pauperes" uniblaue Mäntel trugen. Das Buch auf dem Tisch ist wahrscheinlich ein „goldenes Buch", das der Schüler als Anerkennung für besondere Leistungen bei der Versetzung von der Infima zur Grammatica erhielt. Fürth hat sich zur Franzosenzeit um die Erhaltung der Jesuitenkirche große Verdienste erworben. Die republikanische Regierung bestimmte die Kirche am 2. August 1798 zum „Dekadetempel", in dem politische Feste gefeiert werden sollten, und stellte vor dem Hauptaltar das Bildnis der Göttin „Vernunft" auf. Bald aber wurde die Kirche, um einen pekuniären Nutzen zu erzielen, zur Verpachtung an den Meistbietenden öffentlich ausgestellt, und Fürth mietete die Kirche, in der Absicht sie zu erhalten, für den jährlichen Preis von 3000 Frcs. Als die Kirche 1803 wieder zur Pfarrkirche bestimmt wurde und sich in einer sehr mißlichen Lage befand, — Silberzeug und Paramente waren schon 1797 verkauft worden —, gelang es Fürth, durch Sammlungen und aus eigenen Mitteln die Kirche wieder instand setzen zu lassen und den regelmäßigen Gottesdienst wieder einzuführen. (Näheres in der Zeitschrift „Alt-Köln", 1918, 11. Jahrg., Heft 4, S. 50.)

Bildnis der Anna Maria Gertrudis Fürth, 1793.

Kniefigur in Lebensgröße, stehend, nach rechts gewandt, in schwarzem Seiden-Cape, das mit Feepelz eingefaßt und mit Hermelin gefüttert ist. Auf dem Kopfe eine weiße Haube mit Spitzen und hellviolettem Band. Mit der Linken hält sie das Cape zu, mit der Rechten ein Buch. Grauer Hinter-

grund. Links oben Wappen der Fürth. Bezeichnet auf der Rückseite: Anna Maria Gertrudis Fürth, Nata 1734, gemalt von Bened. Beckenkam, 1793. Öl auf Leinwand. Höhe = 87 cm, Breite = 71 cm. Besitzer: Max Joseph Stelzmann, Köln.

Bildnis der Anna Elisabeth Fürth, 1793.

Kniefigur stehend, in Amtstracht mit weißem Kleide und schwarzer Haube, die Hände auf dem Leibe, in der Linken ein Gebetbuch. Rechts neben ihr auf dem Tische ein Kruzifix. Hinter ihr drapierter rötlicher Vorhang. Hintergrund braun. Rechts oben Wappen der Fürth. Bezeichnet auf der Rückseite: Anna Elisabetha Fürth professin in gros Nazaret Nata 1725, gemalt von Bened. Beckenkam 1793. Öl auf Leinwand. Höhe = 87 cm, Breite = 72 cm. Besitzer: Max Joseph Stelzmann, Köln.

Bildnis des Johann Ignatz Graf Wolff v. Metternich, 1793.

Sitzend, beinahe lebensgroß in weißer Hose und Weste, rotem Rock mit Goldstickerei, weißen Strümpfen und Puderfrisur, auf grün bezogenem Sessel, in der Rechten einen Brief. Rechts ein Tischchen mit Büchern und Tintenfaß, dahinter ein Büchergestell. Öl auf Leinwand. Höhe = 120 cm, Breite = 100 cm. Besitzer: Graf Wolff zu Metternich, Schloß Gracht.

Johann Ignatz Wolff v. Metternich war kurkölnischer Staatsrat, Oberappellationspräsident und Konferenzminister, geb. am 6. 6. 1740, gest. 1. 3. 1790

Bildnis des Johann Ignatz Graf Wolff v. Metternich, 1793.

Wiederholung des Bildnis in Lebensgröße in kleinem Format und umgekehrter Richtung. Öl auf Leinwand. Höhe = 72 cm, Breite = 43 cm. Besitzer: Graf Wolff zu Metternich, Schloß Gracht.

Bildnis der Antoinette Gräfin Wolff zu Metternich, geb. Freiin von der Asseburg, 1793.

In fraisefarbenem Kleide mit weißem Fichu in einer Säulenhalle bei der Harfe sitzend. Links ein Louis-XVI.-Tischchen mit Noten, vor ihr ein Hündchen. Im Hintergrunde Bäume vor abendlichem Himmel. Öl auf Leinwand. Höhe = 72 cm, Breite = 43 cm. Gegenstück zum Bildnis des Johann Ignatz Wolff zu Metternich. Besitzer: Graf Wolff zu Metternich, Schloß Gracht.

Antoinette Gräfin Wolff zu Metternich, geb. 25. 2. 1744, gest. 6. 10. 1827.

Herr und Dame am Spinett, 1795.

Eine junge Dame sitzt in weißem Taftkleide, das etwas ins Grünliche changiert, mit Fichu am Spinett, die Linke auf den Tasten, mit der Rechten die Noten umwendend. Hinter dem Spinett steht ein Herr in grauer Hose mit grauweiß-karierter Weste, weißem Halstuch, pfaublauem Rocke und Puderfrisur, die Rechte in der Westentasche, die Linke mit einem geöffneten Buche auf das Spinett gestützt. Der Louis-XVI.-Stuhl mit Rohrlehne hat rotes Polster. Wand gelblich-grün; rechts ein violetter Vorhang. Öl auf Leinwand. Höhe = 63 cm, Breite = 55 cm. Besitzer: Kunsthandlung Goyert, Köln.

Mutter und Tochter, 1795.

Die Mutter sitzt in taubengrauem Seidenkleide mit weißem Halstuch, auf dem grauen Haar ein weißes Häubchen, neben einem Louis-XVI.-Tisch, den linken Arm auf den Tisch gestützt, in der Hand ein Buch. Die Rechte hält die linke Hand der kleinen Tochter, die in weißem Kleide mit blauen Schleifen, blondem Haar neben ihr steht. Links eine Louis-XVI.-Konsole. Das Licht fällt aus dem Fenster links, das von grünen Vorhängen umrahmt wird. Grüngrauer Hintergrund. Bezeichnet auf der Rückseite: B. Beckenkamp 1795. Öl auf Leinwand. Höhe = 63 cm, Breite = 55 cm. Gegenstück zu Herr und Dame am Spinett. Besitzer: Kunsthandlung Goyert, Köln.

Bildnis der Maria Eva Bramino, Gattin des Johann Helner, 1796.

Kniestück, sitzend, in braun-gelb-grau changierendem Taftkleid mit weißem Brusttuch, weißer Haube auf leicht angepudertem Haar, an den langen Ärmeln weiße Rüschen; Halsschmuck und Ohrringe aus Gold; die übereinandergelegten Hände, die ein Buch halten, mit Ringen geschmückt. Rechts neben ihr auf einem Tisch ein Topf mit gemachten Blumen. Grünlich-grauer Hintergrund. Bezeichnet auf der Rückseite: Maria Eva Bramino, Gattin von Johann Helner, geb. 1738, gemalt von B. Beckenkam, 1796. Öl auf Leinwand. Höhe = 98 cm, Breite = 83 cm. Köln, Historisches Museum.

Doppelbildnis von Sigismund und Elisabeth Beckenkamp, 1797.

Im Freien unter einem großen Baume, das Mädchen stehend, in langem weißem Kleide mit blauer Schärpe, blonden Locken, hält unter dem linken Arm einen Korb mit Äpfeln, von denen sie einen dem rechts neben ihr sitzenden Bruder reicht. Sigismund trägt gelbe Hose, blauen, geschlossenen Frackrock, weißes Halstuch, Pagenkopf. In der Rechten hält er eine Peitsche; am Boden liegt der Kreisel und sein schwarzer Filzhut. Im Hintergrund Berge. Bezeichnet auf der Rückseite: Sigismund Beckenkam aetatis 9, Elisabetha Beckenkam aetatis 4. Öl auf Leinwand. Höhe = 42 cm, Breite = 31 cm. Bonn, Provinzial-Museum.

Bildnis des Pastors Merle, 1798.

Halbfigur im Ornat mit Spitzen, in der Rechten ein Buch; neben ihm die gestickte, hellblaue Mitra. Im Hintergrund grüner Vorhang mit Goldfranzen. Auf der Rückseite die Inschrift: Rev^{mus} et Ill^{mus} D^{mus} Clem. August Maria de Merle Episc. Bethsaid. Suffrag. Colon. aetatis 67. Bened. Beckenkam pinxit 1798. Öl auf Leinwand. Höhe = 85 cm, Breite = 67 cm. Besitzer: Joseph Lückger, Sürth b. Köln.

Clemens August Maria Freiherr v. Merle, jur. utr. Dr., Kapitular des Sankt Kassiusstiftes zu Bonn, Präsident des kurfürstl. weltlichen Hofgerichts, Kommissar des erzbischöflichen Seminars. Geboren am 4. Juli 1732 zu Bonn. Seit 1762 Kölner Priesterkanonikus; 1796 zum Weibischof ernannt, 1797 präkonisiert als Titularbischof von Bethsaida und vom Kurfürsten Max Franz in der Kapelle des Deutschordensitzes Mergentheim am 8. September 1797 konsekriert. Er starb als Senior Capituli am 4. Januar 1810, begraben in der Familiengruft zu Metternich. Außer einem Gemäldekabinett besaß er eine berühmte vollständige Kölner Münzsammlung, deren Katalog der Kanonikus Wallraf 1792 verfaßte. Er vermachte diese dem Domkapitel; da dies aber durch Rechtskorporation aufgehoben blieb, wurde die Schenkung für nichtig erklärt und kam 1838 durch die Erben durch Kauf für 1450 Taler an einen Berliner Händler. Die Gemäldesammlung kam bald nach seinem Tode zur Versteigerung. (Lohmann: Das Ende des alten Domkapitels, Köln 1920, S. 23.)

Selbstbildnis, um 1800.

Sitzend in schwarzer Hose, blauem Rock, zitronengelber Weste mit schwarzen Streifen und weißem Halstuch. Der Stuhl, auf dem er sitzt, hat fraisefarbenen Überzug. In der Rechten hält er den Stift, in ein Skizzenbuch zeichnend, das vor ihm auf einem Louis-XVI.-Tischchen steht. Ein Zeichenblatt liegt auf dem Tisch. Rosiges Inkarnat, stahlblaue Augen, langes graues Haar; grauer Hintergrund. Öl auf Leinwand. Höhe = 39 cm, Breite = 31 cm. Köln, Museum Wallraf-Richartz.

Selbstbildnis.

Kniefigur, stehend, in braunem Rock, Puderfrisur, den Kopf nach vorn gewandt; vor sich auf dem Pulte das Zeichenbrett, auf das er zeichnet. Öl auf Leinwand. Höhe = 18 cm, Breite = 14 cm. Bonn, Provinzial-Museum Nr. 28 966.

Bildnis des Johann Baptist Fuchs, 1805.

Fuchs sitzt am Schreibtisch, in der Rechten den Gänsekiel, die Linke auf das Papier gestützt. Er trägt braune Hose, dunkeln grün-blauen Rock, weißblau gestreifte Weste, weißes Plisseejabot, graublaue Augen, graumelierte Haare. Tisch und Stuhl Kirschbaumholz. Grauer Hintergrund. Links in einer Nische Büste in Grisaille. Öl auf Leinwand. Höhe = 62,5 cm, Breite = 53 cm. Besitzer: Frau Kommerzienrat Heimann, Köln.

Johann Baptist Fuchs, geb. in Köln am 21. Januar 1757, verehelicht im März 1781, gest. am 16. Februar 1827; wird 1780 „Schepfe am Hohen Gericht zu Köln", bald darauf Advokat und kurfürstlicher Erbvogt. 1798 nach der Organisation des linken Rheinufers von den Franzosen zum Präsident der Munizipalität ernannt. 1803 wird er Advokat Avoué am Appellationshof in Trier. Napoleon ernennt ihn zum Wahlpräsidenten der III. Sektion der Stadt Köln: 1808 wiederum zum Wahlpräsidenten „pour des services dans le Barreau". Nach Verweisung des Roerdepartements an den Appellhof von Lüttich siedelt Fuchs 1805 als Avoué dorthin über und wohnt dort bis 1810, um dann für

immer nach Köln zurückzukehren. Als preußischer Regierungsrat verbindet er dann mit seinem Hauptamte „als arbeitendes Mitglied der Regierung" wichtige Nebenämter, wie das Korreferat für Schul- und Kirchensachen, die Präsentation bei Wahlen der Richter fürs Handelsgericht usw. 1852 pensioniert. (Die kulturgeschichtlich äußerst interessante Lebensgeschichte herausgegeben von Dr. Julius Heyderhoff: Johann Baptist Fuchs, Erinnerungen aus dem Leben eines Kölner Juristen, Köln 1912.)

Marie Antoinette Fuchs, geb. v. Neukirch mit Töchterchen, 1805.

Sie sitzt in der Sofaecke, in den Händen ein Strickzeug, in dunkelblauem Kleide mit weißem Fichu, weißer Haube mit graublauen Schleifchen. Braunes Haar, blaue Augen. Das etwa 10jährige kleine Mädchen steht neben ihr (rechts vom Beschauer), in der Rechten den Knäuel, die Linke am Strickzeug und hört eifrig zu, was die Mutter erklärt. Es trägt ein weißes Kleid mit hoher Taille, hat blonde Haare, blaue Augen und einen auffallend blutlosen Teint. Grauer Hintergrund. Öl auf Leinwand. Höhe = 62 cm, Breite = 53 cm. Besitzer: Frau Kommerzienrat Heimann, Köln.

Frau Antoinette Sabina Fuchs, geb. Neukirch, geb. 24. Mai 1759 in Paderborn, verehelicht am 18. Mai 1781, gest. am 27. Februar 1832, hinterließ sieben Kinder, vier waren bereits im Tode vorausgegangen.

Bildnis der Familie des Eberhard Kaspar Schüll, 1806.

Vater, Mutter und zwei Töchter, stehend um einen Tisch mit Stickrahmen versammelt. Der alte Herr in hellgrauem Rock mit zartblauer Einlage hält ein Notenblatt. Die Mutter in dunkelbraunem Seidenkleide mit weißem Einsatze, einem Häubchen mit weißen und hellblauen Bändern, hält mit der rechts stehenden Tochter, die ein gelbbraunes Kleid mit Spitzenfichu trägt, zusammen eine zartfarbige Zeichnung, vielleicht Vorlage für eine Stickerei. Die andere Tochter am Stickrahmen, trägt türkisfarbenes Kleid mit Fichu, hat schwarz gelocktes Haar und schwarze Augen. Über dem Kirschbaumsessel rechts hängt ein weinrotes Tuch. Links auf dem Mahagonitischchen Schere, Garn und weißes Tuch. Links ein dunkelgrüner drapierter Vorhang. In den Nischen der Rückwand Statuen. Gesamtwirkung des Hintergrundes grau. Das Gemälde ist hinterklebt, daher keine Signatur sichtbar. Öl auf Leinwand. Höhe = 64 cm, Breite = 80 cm. Besitzer: Frau Ferdinand Koch, Köln.

Eberhard Caspar Schüll, geb. 1754, gest. zu Köln 1821. „In Specereywaaren" auf dem Himmelreich 1091, spielte bei der Gründung der Kölner Handelskammer im Jahre 1794 eine große Rolle. Als Protestant trat er energisch für die Gleichberechtigung der Nichtkatholiken im Handel ein, denen bisher in Köln nur der Großhandel, und zwar unter Beschränkungen und höheren Abgaben erlaubt war. (Mathieu Schwann: Geschichte der Kölner Handelskammer, 1906.) — Sophie Schüll, verwitwete J. Reinhardt, geb. v. Rappard, geb. 1783, gest. 1816. — Anna Reinhardt, spätere Frau Koch (in blauem Kleide), geb. 1790, gest. 1813 bei der Rettung der vor Napoleon Fliehenden, die auf Schiffen ankamen. — Friederike Reinhardt (in gelbem Kleide), geb. 1786, gest. 1807. — Das Bild wurde 1806 im Kochschen Hause, Rheingasse 24, gemalt.

Sog. Bildnis der Mutter Ludwig van Beethovens, Maria Magdalena van Beethoven, geb. Keverich.

Brustbild nach links seitlich gewandt; Gesicht en face, fest eingehüllt in einen grünen Longshawl mit buntem Rand und Fransen. Am Hals ist ein weißes Tuch kreuzweise eingelegt. Auf dem Kopf Spitzenhäubchen mit weißen Rändern. Blaue Augen, lange Nase, zusammengekniffener Mund. Öl auf Leinwand. Höhe = 34 cm, Breite = 28 cm. (Vgl. Rheinische Musik- u. Theater-Zeitung Köln 1909, X. Jahrg. Nr. 51, 52, S. 724; Dr. Gerhard Tischer: Ludwig van Beethovens Eltern.) Besitzer: Fräulein Maria Jagenberg, Frankfurt. Dublette: Beethovenhaus Bonn.

Maria Magdalena van Beethoven, geb. Keverich, geb. am 19. Dezember 1746 zu Ehrenbreitstein; heiratete am 30. Januar 1763 den kurfürstlichen Kammerdiener Johann Laym und nach dessen Tode im Jahre 1765 als 21jährige Witwe am 12. September 1767 den Hoftenoristen Johann van Beethoven. Sie starb am 17. Juli 1787 zu Bonn in dem Hause Wenzelgasse 25 an der Schwindsucht.

Sog. Bildnis des Vaters Ludwig van Beethovens, Hofsänger Johann van Beethoven.

Brustbildnis, etwas nach rechts; in gemaltem Oval in schwarz-blauem Rock, mit getolltem weißem Hemdenjabot und weißer Halsbinde; Puderperücke. Graublauer Hintergrund. Öl auf Leinwand. Höhe = 34 cm, Breite = 28 cm. Besitzer: Fräulein Maria Jagenberg, Frankfurt. Dublette: Henrici, Berlin W 35. (Vgl. Tischer in der Rhein. Musik- und Theaterzeitung usw.) Gegenstück zum Bildnis der Mutter Beethovens.)

Bildnis des Kanonikus Hardy, 1808.

Brustbild in Ovalformat in Seitenansicht, den Kopf en face gedreht. Schwarze Weste, brauner Rock, weißes Plisseeplastron, schwarze Halsbinde, graues Haar. Grünlichgrauer Hintergrund. Öl auf Leinwand. Höhe = 42 cm, Breite = 35 cm. Köln, Museum Wallraf-Richartz.

Nach diesem Porträt stach Lützenkirchen ein Schabkunstblatt, bezeichnet: Bened. Beckenkamp pinx. Col. 1808, P. J. Lützenkirchen Koloniensis Sculps. Frankof. a. M. 1816.

Caspar Bernhard Hardy, geb. zu Köln 1726. Als Autodidakt fertigte er schon in seiner Jugend Wachsbossierungen an und kopierte nach niederländischen Gemälden. Seine Emailmalereien und Bronzegruppen, die heute verschollen sind, werden von Merlo noch lobend erwähnt. Später verlegte er sich ganz auf die farbigen Wachsbossierungen im sentimentalen Geschmack des Greuze (Der Sterbende, alte Frau, Mutter und Kind, Gemüsemädchen usw.) und auf Wachsporträts. Die von ihm gefertigten physikalischen Instrumente, besonders seine Mikroskope, erfreuten sich großer Bewunderung bei den Zeitgenossen. Hardy war Domvikar der kölnischen Metropole. Er starb am 17. März 1819. (J. J. Merlo, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit hgg. von Firmenich — Richartz, Düsseldorf 1895, S. 326.)

Bildnis des Christian Bruchmann, um 1810.

Sitzend auf einem Louis-XVI.-Sessel, die rechte Hand vorn in den Rock geschoben, in der linken einen Brief, darauf die Adresse: Herrn Joh. Bruchm. in Wien. Links neben ihm ein Tischchen mit Schreibzeug. Im Hintergrund ein Fenster mit Ausblick auf Bäume und Himmel. Auf der anderen Seite ein stark drapierter Vorhang. Das Originalgemälde ließ sich nicht ermitteln, muß aber existiert haben, da nach diesem von Franz Kolb ein Schabkunstblatt gestochen wurde. Bezeichnet: Christian Aug. Jos. Bruchmann, Mitglied des ehemaligen Magistrats und Kaufmann in der Stadt Köln a. Rh., geb. den 28. April 1741, gestorben den 28. November 1810. Bened. Beckenkam pinx. Franz Kolb sculps. Viennae 1811.

Bildnis des Général de Caulaincourt, Duc de Vicence, 1811.

Kniefigur, stehend, en face in Uniform: grünem Rock und grüner Hose, blauer Weste, rotem Bandelier, in der Linken Pelztschako und Degen, die Rechte ist in die Weste gesteckt. Graues, kurzes Haar, dicker Schnurrbart. In Hintergrund zart angedeutet eine Phantasielandschaft. Auf der Rückseite von anderer Hand geschrieben: Le Général de Caulaincourt, Duc de Vicence. Gemalt 1811 von C. B. Beckenkamp in seinem Quartier im Hause Herstatt, Hohepforte in Köln. Öl auf Leinwand. Höhe = 38 cm, Breite = 30,5 cm. Besitzer: Arthur Deichmann, Godesberg.

Bildnis des Johann Heinr. Firmenich.

Auf einem Stuhle sitzend in schwarzem Rock mit weißem Plissee, beide Hände auf dem Tische, darin ein Blatt Papier. Grauer Hintergrund. Öl auf Leinwand. Höhe = 43 cm, Breite = 33 cm. Besitzer: Daniel Lenz, Köln, Hohepforte.

Johann Heinrich Firmenich, geb. am 16. August 1755, gest. 28. November 1834, verheiratet mit Catharina Kirberg, geb. am 19. April 1752, gest. am 2. August 1815. Er war bei der Gründung des Kölner Handelsvorstandes beteiligt.

Bildnis des Johann Wilhelm Maaßen, 1811.

Auf einem Empirestuhle sitzend, im dunkelblauen Anzuge mit Goldknöpfen, mit Plisseejabot, blondem Haar, die linke Hand auf dem Tische, in der rechten ein Buch. Grauer Hintergrund. Öl auf Leinwand. Höhe = 40 cm, Breite = 30 cm. Besitzer: Daniel Lenz, Köln, Hohepforte.

Joh. Wilhelm Maaßen, geb. in Glesch am 27. November 1773, 1811 verheiratet mit Maria Anna Martina Firmenich, gest. in Köln am 17. Dezember 1845. Kontrolleur bei der Armenverwaltung, Apostelnstr. 9.

Bildnis der Maria Anna Martina Firmenich.

Sitzend in weißem Brautkleid (Empiretracht) im schwarzen Haar ein Diadem, mit Ohrringen, die rechte Hand über die Stuhllehne gelegt. Grauer Hintergrund. Öl auf Leinwand. Höhe = 40 cm, Breite = 30 cm. Besitzer: Daniel Lenz, Köln, Hohepforte.

Maria Anna Martina Firmenich, geb. in Köln am Marsplatz am 3. Juni 1793, verheiratet 1811 mit Johann Wilhelm Maaßen, gest. am 14. August 1874 in Köln.

Bildnis des Kanonikus Ferdinand F. Wallraf, 1812.

Brustbild in schwarzem Rock; aus der geöffneten Weste schaut ein plissiertes weißes Jabot. Graue Haare. Graue Ovalumrahmung. Öl auf Leinwand. Höhe = 50 cm, Breite = 39 cm. Köln, Archiv. Das Bild ist gestochen von P. J. Lützenkirchen 1816, Frankfurt. (Abb. Titelblatt des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs 1924, I. Bd.)

Ferdinand Franz Wallraf, geb. 20. Juli 1748 zu Köln, studierte Theologie, wurde Lehrer am Montanergymnasium, 1784 Professor der Botanik an der Kölner Universität, zugleich Kanonikus an St. Maria im Kapitol und 1796 an den Aposteln. 1794 zum Rektor der Universität erwählt, 1798 von den Franzosen abgesetzt. Bereits in seiner frühesten Jugend für alle Dinge der Kunst äußerst interessiert, brachte er es schon früh zu einer Sammlung der verschiedenartigsten Kunstwerke, einer Sammlung, die er in seiner Stellung als Conservateur des Antiquités bei der Errettung der Kunstwerke in Kirchen und anderen öffentlichen Gebäuden vor der Verschleuderung und Abschleppung durch Tausch und Kauf bedeutend vergrößerte. Bei seinem Tode am 18. Mai 1824 setzte er seine Vaterstadt als Erbin seiner Sammlungen ein, die heute den Grundstock der Kölner Museen bilden. Die Wallraf-Sammlung, die schon bei seinen Lebzeiten zu den Hauptsehenswürdigkeiten Kölns gehörte, wird schon von Goethe, Schlegel und Johanna Schopenhauer beschrieben. (Die ges. Literatur über Wallraf verzeichnet bei Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée, Jena 1916, S. 30.)

Skizze zum Porträt des Ferd. F. Wallraf, 1812 (?).

Brustbild und Zeichnung des Jabots. Schwarze Kreide auf Papier. Höhe = 23,1 cm, Breite = 19 cm. Köln, Museum Wallraf-Richartz, Kupferstichkabinett.

Bildnis der Gemahlin des Laurenz Fürth, Christine Fürth, geb. Hundgeburth.

Kniefigur, lebensgroß, stehend, in weißem Empirekleid mit Blumenmüsterchen; im viereckigen Ausschnitt leichter getupfter Mull; am Hals und Ausschnitt Spitzenrüschen. Unter dem linken Arm durch über die rechte Schulter zieht sich ein blauer Wollshawl mit gemusterten Enden, den sie mit der Linken faßt, während die Rechte ein weißes Tuch auf dem Tische hält. Braune Haare und Augen. Grauer Hintergrund.

Unbezeichnet. Wahrscheinlich nach der Vermählung als Gegenstück zu dem Porträt des Laurenz Fürth gemalt. Öl auf Leinwand. Höhe = 87 cm, Breite = 71 cm. Besitzer: Max Joseph Stelzmann, Köln.

Christine Hundgeburth, geb. am 26. Juni 1793 als Tochter des Gutsbesitzers Hundgeburth zu Mauenheim bei Nippes. Heiratet am 1. Mai 1813 den Laurenz Fürth in Köln. Gest. 5. August 1871.

Supraporte aus dem Hause Urbach an Obenmauern, 1813.

Allegorie des Feuers (Schmiede des Vulkan). Rechts sitzt Vulkan nackt, nur mit einem blauen Tuche umschlungen, an der Erde, das rechte Bein etwas erhoben. Hinter ihm, etwas erhöht, Venus (?), die den linken Arm um ihn legt, mit dem rechten in die Ferne weist; sie trägt ein weißes Gewand, das die rechte Brust frei läßt, mit lachsfarbenem Tuch, lachsfarbenem Band und Haarband. Vulkan hat in der Linken einen Hammer, links von ihm am Boden Schild mit Blitzen. Links tritt ein geflügelter Putto mit einem Helm hinzu, neben ihm Schild. Im Hintergrund Berge, um deren Spitze Feuer lodert. In einem der Berge eine Höhle mit einer Schmiede. Oben rechts zwei Tauben. Blauer Himmel.

Bezeichnung links unten: B. Beckenkam f. 1813. Höhe = 55 cm, Breite = 92 cm. Besitzer: Ernst Kleberg, Köln-Marienburg.

Johann Abraham Urbach, in Speditions- und Kommissionsgeschäften. Oben Mauern am Eisenkaufhaus Nr. 1965. (Verzeichnis der stadtkölnischen Einwohner, Köln 1797.)

Supraporte aus dem Hause Urbach an Obenmauern, 1813.

Allegorie der Erde. In der Mitte eine Frau, auf einem Löwen sitzend, in weißem Empirekleid, mit blauen Bändern, orangefarbenem antikisch drapiertem Tuch, in der Rechten einen goldenen Stab, mit der Linken in die Ferne weisend, im offenen Haar eine Krone, an den Füßen Sandalen. Breites Gesicht mit blödem Gesichtsausdruck. Von rechts kommen 2 geflügelte Putten hinzu, der eine mit einem kornblumenblauen Tuch umwunden, die eine schwere Garbe tragen. Links ein Eichbaum, an dem Trauben emporranken. Zwei Putten klettern daran herum, der eine reicht einem am Boden sitzenden dritten Putten eine Traube herunter, während ein vierter Engel hinzufliegt. Im Hintergrund rechts ein Acker mit Pflug, dahinter Berge und ein Schloß mit Zinnen. Im Vordergrund Pflanzen. Blauer, stark bewölkter Himmel. Bezeichnet links unten: B. Beckenkam. Höhe = 54,2 cm, Breite = 13,2 cm. Besitzer: Ernst Kleberg, Köln-Marienburg.

Supraporte aus dem Hause Urbach, an Obermauern, 1811—1813.

Allegorie des Wassers. An der Erde sitzt ein Mädchen im weißen Gewand mit blauen Band, um die Beine ein lachsfarbenes Tuch, im offenen Haare Schilf. Sie stützt das Bein auf eine Urne, aus der Wasser fließt, und reicht mit der Linken einem hinzugetretenen Hirten eine Schale. Der Hirte trägt einen leichten, grünen Mantel, in der Linken hält er einen Zweizack, neben ihm sein Hund. Links Brunnen und Bäume, ein Putto bläst Seifenblasen, ein anderer spielt im Wasser. Am Boden Schilf. Im Hintergrund Berge. Blauer bewölkter Himmel. Unbezeichnet. Höhe = 55 cm, Breite = 92 cm. Besitzer: Ernst Kleberg, Köln-Marienburg.

Bildnis des R. Fochem, 1814.

In Amtstracht am Tisch sitzend, den Blick nach vorn gerichtet, in der rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch. Auf einem Büchergestell verschiedene Bände Winkelmann, Fiorillo usw. und ein Elfenbeinrelief d. 15. Jahrh. mit Darstellung einer Kreuzigung. Öl auf Holz. Höhe = 80 cm, Breite = 60 cm. Aus altem Familienbesitz erworben. Besitzer: Rektor Robens, Köln. „D(er) Rector Fochem ganz verrückt durch die jetzt häufigeren Besuche seit dem Einzuge d(er) Deutschen. — Hat sich mahlen lassen v(on) Beckenkamp mit einem Büchergestellt worauf Win(c)kelmann, Fiorillo, Schl(egels) Europa und Ramdohn!“ (Sulpiz Boisserée Tagebuch II, Bl. 25^{b}, 26. Juni 1814.)

Gerhard Kunibert Fochem, in Köln geb. am 9. April 1771, 1797—1817 Rektor der v. Grooteschen Familienkirche, der sog. Elendskirche St. Gregorii magni in Köln, später Pfarrer an St. Ursula (1817 bis 1831). Er starb am 11. August 1847. Seine Sammlung wird von Friedrich Schlegel, Helmine von Chézy und Goethe erwähnt. — S. F. Waagen: Altdeutsche Gemälde aus der Sammlung Fochem zu Köln. Kunstblatt II, 1821. M. 96. — H. Düntzer: Goethes Beziehungen zu Köln 1885. Fochem beteiligte sich eifrig bei der Rettung der Kunstwerke in den Kölner Kirchen nach dem Einzuge der französischen Republikaner 1794.

Bildnis der Bernhardine Nolden, 1815.

Junge Frau auf einem Stuhle sitzend, die rechte Hand über der Stuhllehne, in weißem Empirekleid mit kurzen Ärmeln und viereckigem Ausschnitt, rotem Shawl, in Haar und Ohren roten Korallenschmuck. Grauer Hintergrund. Öl auf Leinwand. Höhe = 35,5 cm, Breite = 28 cm. Bezeichnet auf der Rückseite: B. Beckenkam, pinx. Coloniae 1815. Auf dem Rahmen von anderer Hand die Notiz: Bernhardine Nolden née Ellinghausen, gemalt 26 Jahre alt. Besitzer: Heinrich Vorfeld, Köln.

Bildnis des Joh. Peter Herstatt, 1816.

Kniebild en face sitzend, den rechten Arm auf ein Tischchen gestützt, die Linke auf dem linken Knie. Er trägt graue Hose, weiße Weste und grünen Frack mit Goldknöpfen. Graues Haar. Hinter

dem Tisch brauner Vorhang. Grauer Hintergrund. Öl auf Leinwand. Höhe = 35,5 cm, Breite = 28,5 cm. Auf der Rückseite bezeichnet: Gemalt von B. Beckenkam, 1816. Besitzer: Arthur Deichmann, Godesberg.

Joh. Peter Herstatt, geb. 4. Nov. 1749 in Köln, gest. 25. April 1822, in Firma Joh. David Herstatt „Seiden- und Floret-Band-Fabrique" und „Wechselgeschäften". Auf der Hohepforte 6602/3.

Bildnis des Albert Gereon Schwarz, Oberpfarrer von Maria im Kapitol, 1818.

Halbfigur in schwarzem, mit Tressen und Troddeln besetztem Hausrock mit schwarzem Käppchen in Vorderansicht, in der Linken ein Brevier. Rundliches Gesicht mit Doppelkinn, stark rotes Inkarnat, blaue Augen. Grauer Hintergrund. Bezeichnet auf der Rückseite: B. Beckenkam, p. 1818. Öl auf Leinwand. Höhe = 31 cm, Breite = 25 cm. Besitzer: Pastorat von Maria im Kapitol.

Albert Gereon Schwarz, geb. 1770. 1808 Kaplan zu der Dompfarrkirche, 1822 als Pfarrer zum hl. Martin, 1828 Oberpfarrer in Maria im Kapitol, 1832 gestorben.

Tischgesellschaft um 1820.

An einem runden Tische liest eine ältere Frau mit dramatisch erhobener Rechten vor. Rechts vor ihr ein Herr, links zwei junge Damen. Im Hintergrund ein Herr mit Flöte mit einer anderen Dame. Auf der Rückwand Amoretten in Wolken. Schwarze Kreide auf Papier. Höhe = 18,5 cm, Breite = 21,3 cm. Bezeichnet auf der Rückseite: Cop. sub. Beckenkamp. Besitzer: Museum Wallraf-Richartz Köln, Kupferstichkabinett H7 636.

Bildnis des Pastor Firmenich, 1821.

Kniebild im Ornat mit grauem Pelzkragen, rosengemusterter Stola. Die wohlbeleibte gedrungene Gestalt ist mit trockener Sachlichkeit wiedergegeben. Firmenich hält in der Linken ein Buch, in der Rechten die auf einem Tische liegende Mappe. Neben dieser ein Elfenbeinkruzifix. Links ein Postament mit der Inschrift, die die wichtigsten Daten aus dem Leben des Dargestellten wiedergibt. Das Porträt gehört zu den schwächsten des Malers. Bez. unten r.: B. Beckenkamp pinxit 1821. Öl auf Leinwand. Höhe = 122 cm, Breite = 90 cm. Besitzer: Pfarrhaus St. Georg, Köln.

Inschrift: R. D. JOAN. THEODOR FIRMENICH NATUS COLONIAE MDCCLXII VII FEBR. CARMELITA DISC. MONASTERIO SUP. PRESSO PER XV ANNOS. SACELLANUS PAROCHIAE AD S. IACOBUM. EX IMA APR. MDCCCXIX EIUSDEM PAROCH. NOMINATUS PASTOR AETATIS LX.

Bildnis des Pastors Aldenkirchen, 1821.

Kniebild im Chorrock mit weißem Pelzkragen, roter goldgestickter Stola; auf dem Kopfe schwarzes Käppchen. Rundes Gesicht mit Doppelkinn, klugen gütigen Augen, graue Haare. In der Rechten hält er eine Aktenrolle, die Linke faßt eine Mütze, die auf nebenstehendem Tische liegt, auf dem neben Büchern ein kleines Kruzifix steht. Grauer Hintergrund. Bezeichnung auf der Rückseite: Bened. Beckenkamp, pinxit 1822. Öl auf Leinwand. Höhe = 95 cm, Breite = 76 cm. Besitzer Pfarrhaus St. Gereon in Köln.

Auf der Rückseite die Lebensdaten: Joh. Mich. Jos. Aldenkirchen, nat. hāc, in Paroch 31. Dec. 1763 absolut. in Gymnasium Laurent studiis, A.A.L.L. ac Phil. promot. Magister — Dum. prius p. 3 annos. Paedagogum Presbyteratu initiatus 1787 p. 10 annos Ludimagistrum egit in Schola Gereonitica, et p. duos annos posteriores insimal Sacellanum Parochialis S. Christophori, auris[2] 6. Nov. 1797 renuntiatus Pastor. Destructa hac Ecclesia in Organisatione 1803 translatus qua hac talis, ad Ecclesiam olim collegiatam S. Gereonis ex qua tempore quoque Ven. Collegii intra urbem Pastoralis Secretarius Sub ipso 1813 surrexit ex imis Curia haec speciosa Plebam.

Bildnis des Pastor Fochem, 1822.

Kniefigur in Lebensgröße im Ornat. Die Rechte hält die Kappe, die Linke liegt auf dem Tisch auf einigen Plänen mit der Unterschrift: „Grundrisse der Elementar Schulgebäude in der Pfarre St. Ursula projektiert am 2ten August 1822" und „Plan der Caplanei und der Küsterwohnungen". Im Hintergrund rechts Ausblick durch ein Fenster. Bez. auf der Rückseite: Der hochwürdige Herr Gerhard

Fochem, Pastor zu St. Ursula. Bened. Beckenkamp pinxit 1822. Höhe = 83 cm, Breite = 69 cm. Besitzer: Köln, Pfarrhaus St. Ursula.

Bildnis des Maximilian Joseph v. Kempis, 1822.

Halbfigur in grauem Rock, weißem Hemd mit ergrautem Haar; in der Rechten ein Heft mit der Aufschrift: „In Sachen der Rheinprovinzen von J. Görres 1822." Grauer Hintergrund. Oben zwei Wappen (nachträglich aufgemalt). Bezeichnet auf der Rückseite: Maximilian Joseph v. Kempis nat. 20. Juni 1757 † 5. Nov. 1823. B. Beckenkamp pinxit 1822. Öl auf Leinwand. Höhe = 63 cm, Breite = 52 cm. Besitzer: Amtsgerichtsrat Dr. v. Kempis, Schloß Kendenich.

Maximilian Joseph v. Kempis war bis zum 2. Dezember 1788 kurkölnischer Hof- und Regierungsrat gewesen. Er wurde damals vom Kurfürsten Max Franz auf seinen Antrag entlassen, da er anscheinend durch eine Intrigue Ursache eines Konflikts zwischen dem kurfürstlichen Regierungskollegium und der kurfürstlichen Hofkammer geworden war. 1790 war Kempis Kreis-Direktorialrat der Exekutionstruppen des niederrheinischen und westfälischen Kreises gegen Lüttich. 1791 trat er in Lüttich auf Seite des Bischofs für die Reaktion ein; 1794 wurde er Administrator des Kantons Köln, 1795 Mitglied der Zentralverwaltung in Aachen, 1798 Präsident des Tribunal criminel in Köln.

Bildnis der Anna Lucia Philipina Walburgis v. Kempis, Gemahlin des Max. Jos. v. Kempis, 1822.

Halbfigur in grünem Kleide mit weißem Kragen, weißer Haube und gemusterten Bändern, die Arme über den Leib gelegt. Grauer Hintergrund. (Wappen oben nachträglich gemalt.) Bezeichnet auf der Rückseite: Anna Lucia Philipina Walburgis v. Kempis, geb. v. Herwegh. nat. 9. Okt. 1768 nup. 12. Okt. 1793, † 19. April 1833. Gemalt von Ben. Beckenkamp, 1822. Öl auf Leinwand. Höhe = 63 cm, Breite = 53 cm. Besitzer: Amtsgerichtsrat v. Kempis, Schloß Kendenich.

Selbstbildnis.

Halbfigur in Vorderansicht, den Kopf leicht nach links gedreht. Er trägt schwarzen Rock; Hemd, Weste und Krawatte sind weiß. In der Rechten Zeichenbuch und Stift. Ovalumrahmung. Nicht bezeichnet; Malweise und das schlohweiße Haar des Greises lassen auf eine Entstehungszeit in den letzten Jahren schließen. Miniatur auf Elfenbein. Höhe = 9,3 cm, Breite = 7,2 cm. Koblenz, Schloßmuseum.

Bildnis der Gemahlin Beckenkamps.

Halbfigur in Vorderansicht, in schwarzem Kleide, weißer Halskrause und weißer Spitzenhaube mit blauen Schleifen. Gegenstück zum Selbstbildnis. Miniatur auf Elfenbein. Höhe = 9,3 cm, Breite = 7,2 cm. Besitzer: Schloßmuseum Koblenz.

Christus am Berg Tabor.

Christus steht oben am Berge in weißem Gewand, zu den Seiten Moses und Elias in grünem Gewand mit rotem Mantel resp. rotem Gewand mit blauem Mantel. Unten die drei Schlafenden in stark farbigen Mänteln und Gewändern. Bezeichnet auf der Rückseite: B. Beckenkamp, pinxit 1826. Öl auf Leinwand. Höhe = 46 cm, Breite = 36 cm. Besitzer: Frau Heinrigs, Köln.

Maria Magdalena unter dem Kreuz.

Christus am Kreuz, an dessen Fuß Magdalena in weißem Kleide und braunem Mantel. Dunkelgrauer Gewitterhimmel. Bezeichnet auf der Rückseite: B. Beckenkamp pinxit 1826. Öl auf Leinwand. Höhe = 56 cm, Breite = 37 cm. Besitzer: Frau Heinrigs, Köln.

Bildnis des Kalligraphen Heinrigs mit Gemahlin und Söhnen, 1824.

Links sitzt der Kalligraph in schwarzem Anzug mit weißer Krawatte, schreibend am Tisch; vor ihm ein etwa siebenjähriger Knabe in dunkelblauem Anzug mit weißem Kragen und roter Mütze, der mit beiden Händen einen Säbel faßt. Rechts sitzt die Frau des Kalligraphen in graublauem Kleide, über das sich quer herunter ein Longshawl von roter Grundfarbe schlingt, mit weißer Halskrause, weißer Haube und blauen Schleifchen. Sie hält mit beiden Händen den auf ihrem Schoße sitzenden Knaben fest, der die Linke auf den Arm der Mutter legt, mit der Rechten nach dem Bruder greifen will. Er trägt einen gelblichen Anzug mit weißer Spitzenhalskrause und rote Schuhe. Die Decke auf dem Tisch ist grün mit

bunter Borte. In grünlich-grauem Hintergrund ein Birnbaumsekretär. Bezeichnet links unten: B. Beckenkamp pinxit 1824. Öl auf Leinwand. Höhe = 174 cm, Breite = 144 cm. Besitzer: Frau Heinrigs, Köln.

Johann Heinrigs wurde 1781 zu Krefeld geboren, siedelte später nach Köln über, wo er als Kalligraph eine ungemeine Tätigkeit entwickelte. Am bedeutendsten sind seine „Alphabete europäischer Schriftarten alter und neuer Zeit" und seine symbolisch-kalligraphischen Kunstblätter und die verschiedenen „Erinnerungsblätter". 1850 gab er die neuen deutschen Schulvorschriften für den Unterricht im Schön- und Schnellschreiben heraus. Er starb zu Köln 1861. Zwei seiner Söhne, Friedrich und Gerhard, widmeten sich dem Kupferstich (J. J. Merlo, a. a. O. S. 336).

Bildnis der Söhne des Kalligraphen Heinrigs, 1828.

Die fünf ältesten und der jüngste Sohn des Künstlers sitzen und stehen einander gegenüber um einen Tisch. Vorne links auf einem Stuhle mit rotem Polster ein Knabe in grauer Hose, dunkelblauem Jäckchen, das, weit geöffnet, wie bei den anderen Brüdern das weiße Hemd sehen läßt. Zwei andere tragen blaue Jacken, der vierte einen schwarzen Anzug, der älteste rechts stehende eine graue Hose, blaue Jacke und schwarzen Zylinder. Die Brüder sind lesend, zeichnend und mit der Flöte beschäftigt. Nur der älteste steht sinnend dabei. Im Vordergrunde der jüngste etwa fünfjährige in fliederfarbenem Kleide mit weißem Krägelchen und roten Schuhen, die Rechte auf dem Knie des älteren Bruders, mit der Linken ein grünes Wägelchen führend, auf dem eine Giraffe mit einem Harlekin steht. Der Lichteinfall kommt von dem Fenster links. Im Hintergrund hängt das als Gegenstück gemalte Bildnis der Eltern mit den jüngsten Söhnen. Bezeichnet links unten: B. Beckenkamp pinxit 1828. Öl auf Leinwand. Höhe = 177 cm, Breite = 145 cm. Besitzer: Frau Heinrigs, Köln.

Die Gemälde waren zum ersten Male im Jahre 1828 öffentlich ausgestellt: „Während des Musikfestes war im Museum eine außergewöhnliche Kunstausstellung veranstaltet . . . Außer zwei Familienbildnissen, den letzten Arbeiten des unlängst verstorbenen geschätzten Malers B. Beckenkamp waren die ausgestellten Ölgemälde von den jetzt in Köln lebenden Künstlern Mengelberg und Weber verfertigt." (Beiblatt der Köln. Zeitung, Sonntag, den 22. Juni 1828.)

Kopien.

Da die Kopien des Malers meist nicht bezeichnet sind, läßt sich die noch vorhandene Zahl schwer feststellen. Bisher wurden mir bekannt:

1. Die Kopie des Lochnerschen Dombildes (Schloß Stolzenfels),
2. die Kopie des Altars in Maria Lyskirchen,
3. eine Kopie des Rigaudschen Porträts von Eberhard Jabach (Besitzer: Iven, Köln),
4. eine Reihe kleiner Porträts aus verschiedenen Jahrhunderten, die sich heute im Besitze der Stadt Köln befinden. Diese Schenkung ist in de Noëls Verzeichnis des Wallraffianums erwähnt: „20. März 1828 Pastor Metternich, 12 Familienporträts, darunter zwei von Schmitz gemalt." Es sind also nur zehn von Beckenkamp, nicht, wie die Kataloge bisher aussagten, sämtliche von dem Meister gemalt. Da mehrere der kleinen Porträts das Merlesche Wappen tragen und Merle außer einer Münzsammlung auch eine Gemäldesammlung besaß, ist anzunehmen, daß Beckenkamp eine Serie von Porträts dort kopierte. Da die Gemälde aus Merles Besitz nach seinem Tode verkauft wurden, ist es möglich, daß Pastor Metternich die Serie dort erwarb.

a) Porträt eines Geistlichen.

Halbfigur eines alten Herrn in Allongeperücke, schwarzem Rock, weißem Hemd mit Spitzen an den Ärmeln, die Rechte auf ein Postament gestützt. Rechts grünblau drapierter Vorhang. Öl auf Holz. Höhe = 23 cm, Breite = 16,5 cm. Dieses Format und die Technik sind ungefähr allen Porträts der Serie gleich.

b) Bildnis einer Frau. (Kopie nach einem Gemälde des 17. Jahrhunderts.)

Kniefigur in schwarzem Kleide mit großem weißen Kragen und Ärmelaufschlägen und Kreuz. Sie legt die Rechte auf ein auf einem Tische liegendes Gebetbuch. Rechts unten in der Ecke Wappen. (Die Wappen bei diesem und anderen Porträts ließen sich z. T. nicht feststellen.)

c) Bildnis einer Frau. (Kopie eines Porträts des 16. Jahrhunderts.)

Halbfigur in schwarzem Kleide, aus dessen Öffnung das weiße Hemd herauskommt. Weiße Haube, perlenbesetzter Gürtel. Unten in den Ecken Wappen.

d) Bildnis eines Mannes. (Kopie nach einem Gemälde des 17. Jahrh.)

Kniefigur eines Mannes im Alter von 40—50 Jahren im dunkeln Rock mit weißer Halskrause, weißen Manschetten und langer goldener Kette, die Linke in die Hüfte gestützt, in der Rechten ein Paar Handschuhe. Links unten ein Wappen.

e) Bildnis einer Dame. (Kopie nach einem Porträt der Zeit um 1700.)

Halbfigur en face in grünem, rotgemustertem Damastkleid, lachsrotem drapierten Shawl gegen blauen Himmel. Ovalumrahmung.

f) Bildnis eines Herrn. (Gegenstück zum vorigen.)

Kniefigur seitlich, den Kopf nach vorne gedreht in braun-goldgerändertem Rock, Panzer und Allongeperücke, in der Linken, die auf einem Tischchen ruht, ein Brief. Bräunlicher Hintergrund. Auf dem Tisch Bücher, dahinter ein grüner Vorhang.

g) Bildnis einer Dame. (Kopie nach einem Porträt des 18. Jahrhunderts.)

Sitzend in weißem Atlaskleide mit gepufften Ärmeln, rotem Shawl und Puderfrisur; die rechte Hand mit einer Rose stützt sich auf ein goldenes Tischchen. Grüner Sessel, grün drapierter Vorhang.

h) Bildnis eines Herrn. (Gegenstück zum vorigen.) Halbfigur nach rechts gedreht.

In braunem Rock, Panzer und blauem drapierten Schal. Den linken Arm auf einem Postament. Im Hintergrund eine Landschaft.

i) Bildnis eines Geistlichen. (Kopie nach einem Porträt des 18. Jahrhunderts.)

Kniefigur, nach vorn hin stehend im Ornat mit blauer Kasel, die Rechte auf der Brust, die Linke auf einem Tisch, auf dem die Mitra steht. Ovalumrahmung.

k) Bischof im Ornat, ähnlich dem vorigen.

l) Bildnis eines Geistlichen im Ornat mit schwarzem Rock, Spitzenjabot und Krause, auf der Brust Orden, auf einem Rokokosessel sitzend, nach rechts gewandt. Die Rechte, die ein Buch hält, auf einem Tischchen, mit der Linken in die Ferne weisend. Rechts blaue Draperie.

Originalradierung von B. Beckenkamp: Die Gülichsäule.

Carl Seyfrid des., B. Beckenkam grav. Mit der Unterschrift: Säule des im Jahre 1688 am 23. Februar zu Mülheim enthaupteten Kölnischen Burger Niclas Gülich, welche, nachdem sein Haupt geschleiffet worden war, in der Mitte des leeren Hausplatzes aufgeführt und errichtet, nunmehro aber am 17. Sept. 1797 von den Kölnischen Freyheits-Freunden mit großer Feierlichkeit und im Zulauf einer großen Volksmenge zu Boden geworfen und vernichtet worden ist. (Lithographierte Kopie in dem Werke: Zur Geschichte der Stadt Köln von F. E. v. Mehring und L. Reischert.)

Zeichnung zu dem Stich: Ansicht von Koblenz und der Festung Ehrenbreitstein vor dem Kriege. Gestochen zu Paris von Tardieu d. Ält. Der Stich ist u. a. verwandt in A. Klebés: Reise auf dem Rhein, Frankfurt a. M. 1801.

Die Vorlagen zu den hier wiedergegebenen Abbildungen wurden vom Photographen Hermann, Köln (Photographische Abteilung des Kunstgewerbemuseums) angefertigt.

JOSEF HOFFMANN, EIN KÖLNISCHER MALER DES KLASSIZISMUS

VON

LUISE STRAUS-ERNST

Der Mercure du Département de la Roer, ein von 1810—1813 als Ersatz der seit 1809 unterdrückten Kölnischen Zeitung zweimal monatlich in Köln erscheinendes Blatt, bringt in der Nummer vom 15. März 1812 einen Nekrolog über einen kürzlich verstorbenen Maler: Josef Hoffmann. Heute verbindet kaum jemand mehr eine künstlerische oder gar menschliche Vorstellung mit diesem Namen. Der begeisterte Ton des Nachrufs aber und die Schilderung der glänzenden Begräbnisfeierlichkeiten, bei denen fast alle hervorragenden Persönlichkeiten Kölns sowie zahlreiche vornehme Damen sich zusammenfanden und Wallraf die Leichenrede hielt, die ebenfalls an genannter Stelle wiedergegeben ist nebst der Grabschrift in deutschen Distichen, die Wallraf dem Dahingegangenen widmete — alles dies läßt darauf schließen, daß dieser Josef Hoffmann das seltene Glück gehabt hat, schon bei Lebzeiten der Stolz und Ruhm seiner Vaterstadt zu sein. Wie er dazu kam, erfahren wir im Lauf des oben erwähnten Aufsatzes: er vermochte bei den von Goethe in die Wege geleiteten Preisaufgaben dreimal den Preis zu erringen und so über die ersten Künstler des Landes einen Sieg davonzutragen.

Was sonst noch von seinem Leben bekannt geblieben ist, stammt im wesentlichen ebenfalls aus der anfangs erwähnten Zeitschrift. In Köln 1764 als Sohn des Malers Valentin Hoffmann geboren, ist er schon früh Schüler seines Vaters, besucht dann die Düsseldorfer Akademie und erhält bald nach seiner Rückkehr dank seinem Fleiß und Geschick durch Vermittlung Wallrafs den Auftrag zur Ausmalung des Chors der Kirche St. Martin zu Köln. (Diese Malereien, die nach Wallrafs Plänen auszuführen waren, sind bei der Renovierung entfernt worden; Pausen od. dgl. haben sich nicht erhalten, nur das Programm Wallrafs findet sich im Kölner Stadtarchiv.) Hoffmann unternimmt dann 1797 eine Reise nach Paris und beteiligt sich 1799 und die folgenden Jahre an den Preisaufgaben von Weimar, über die im folgenden mehr zu sagen sein wird. Der Erfolg dieser Arbeiten zieht nun mehrere große Aufträge nach sich, so vor allem

den durch Goethe vermittelten für ein Deckengemälde in einem Audienzzimmer der Herzogin von Sachsen-Weimar und noch verschiedene in dem Nachruf erwähnte Arbeiten, über deren Verbleib nichts bekannt ist; ferner beschäftigte er sich mit Illustrationen, z. B. in mehreren Jahrgängen des im Anfang des Jahrhunderts unter Wallrafs Leitung erscheinenden Taschenbuches der Ubier und zeichnete ein Blatt für das Boisseréesche Prachtwerk über den Kölner Dom. Diese kleineren, graphischen Arbeiten kommen noch hin und wieder auf Auktionen vor, und das Gemälde der Diana mit ihrem Gefolge kann außer in Weimar auch als Ölskizze in Köln betrachtet werden, die sich im Besitz des Museum Wallraf-Richartz befindet.

Aber gerade die Arbeiten des Künstlers, die seinen Ruhm begründeten und festigten, die Entwürfe für die Weimarer Preisaufgaben, waren bisher der öffentlichen Beobachtung so gut wie entzogen. Ein Teil davon nebst einer Reihe anderer Zeichnungen des Meisters befindet sich im Kupferstichkabinett des Museum Wallraf-Richartz. Es soll hier der Versuch gemacht werden, mit ihrer Hilfe die künstlerische Persönlichkeit Hoffmanns erneut festzulegen. Durch die kritischen Besprechungen der eingehenden Entwürfe, die in den Propyläen und, nach deren Eingehen, in der Allgemeinen Jenaischen Literatur-Zeitung erschienen, ist zugleich ein Mittel gegeben, die Stellung Goethes zur gleichzeitigen Kunst um die Jahrhundertwende zu betrachten.

Schon vor der italienischen Reise war Goethe von seiner Begeisterung für die alte deutsche Kunst, die in der Schrift „Von deutscher Baukunst“ 1770 ihren stärksten Ausdruck gefunden hatte, mehr und mehr zurückgekommen. Nach der Rückkehr von Rom hatte sich der Wechsel völlig und bewußt vollzogen. Was ihm nun als Ideal bildender Kunst vorschwebte, war eine Vermählung von Natur und Antike. Wie diese gedacht ist, geht aus der Einleitung zu den Propyläen hervor, die er gemeinsam mit Heinrich Meyer begründete, dem Freund, der ihm nach gemeinsamen Reisetagen unentbehrlich geworden war, so daß er eine Berufung nach Weimar für ihn beim Herzog erwirkte.

In der Einleitung zu dieser periodischen Schrift sucht Goethe nun Gesetze für das künstlerische Schaffen in dem eben erwähnten Sinn aufzustellen. „Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.“ Die Natur ist ihm „Schatzkammer der Stoffe“ und „der Mensch der höchste, ja, der eigentliche Gegenstand bildender Kunst“. Nun muß aber, so fährt er fort, die Kunst ihre Stoffe sich selber zubereiten. Und weil es „dem deutschen Künstler, sowie überhaupt jedem neuen und nordischen schwer, ja, beinahe unmöglich ist, vom Formlosen zur Gestalt überzugehen“, so wird ihm anempfohlen, die antiken Kunstwerke zum Vorbild zu nehmen und mit Hilfe ihrer Gesetze, ihres Stils den Übergang vom Formlosen zur Gestaltung zu vollziehen. — Denn nicht Natur-

wirklichkeit darf das Ziel des „echten, gesetzgebenden" Künstlers sein, sondern Kunstwahrheit. Ähnliche Forderungen enthalten auch andere Aufsätze, die Goethe in den Propyläen erscheinen ließ.

Die Kunst von außen her durch Gesetze und Forderungen beeinflussen zu wollen, ist immer ein undankbares Unternehmen gewesen und wirkt fast durchweg als ungesunder Doktrinarismus, der im Hinblick auf das unabhängig von aller Theorie fortschreitende Kunstschaffen leicht dilettantisch anmutet. So mag der Versuch, solche Lehren in die Praxis umzusetzen, kaum jemals mit Glück unternommen worden sein.

Goethe, der sich selbst nicht dazu berufen fühlte, die Richtigkeit seiner Sätze durch praktische Beispiele zu erhärten, ergriff, seinen Zweck zu erreichen, ein besonderes Mittel: Er stellte im Namen der vereinigten Weimarer Kunstfreunde Preisaufgaben an die Künstler; er hoffte, durch Ausstellung der eingesandten Entwürfe das Publikum für seine Ideen zu gewinnen und durch daran geknüpfte Kritik seine Ansichten weiter klarzulegen und allmählich durchzusetzen. — Es sei schon im voraus bemerkt, daß diese Veranstaltungen weder beim Publikum noch in weiteren Kunstkreisen großen Anklang fanden. Das Ergebnis konnte ja auch nicht besser als mittelmäßig ausfallen, weil ein großer und selbständiger Künstler sich nie die Wege seines Schaffens in dieser Weise vorzeichnen lassen würde. Doch war wohl von vornherein auch mehr mit der Teilnahme von Anfängern und mittleren Begabungen gerechnet gewesen, wie aus mehrfachen Begründungen der allzu nachsichtigen Kritiken ersichtlich ist.

Die erste Preisaufgabe wurde im Jahre 1799 ausgeschrieben, und zwar handelte es sich um die Darstellung der Szene aus der Ilias, da Aphrodite dem Alexandros die Helena zuführt. Die Wahl eines Themas aus Homer geschah mit der Begründung, daß bei ihm vieles schon so einfach, so lebendig und wahr dargestellt sei, „daß der bildende Künstler bereits halbgetane Arbeit findet", und ferner habe „die Kunst der Alten in dem Kreis, den dieser Dichter umschließt, sich eine Welt geschaffen, wohin sich jeder echte moderne Künstler so gern versetzt". Ohne weiteres wird also ein Maß von Gelehrsamkeit als selbstverständliche Ergänzung handwerklichen Könnens vorausgesetzt und das außerkünstlerische Moment des dargestellten Vorgangs in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt.

Bei dieser ersten Probe gehörte Hoffmann nicht zu den Preisträgern, doch beweisen zwölf Studien zu dem Thema, die sich in Köln finden, daß er sich fleißig mit der Idee beschäftigt hat, und es ist auch nicht ausgeschlossen, daß er sich an der Einsendung beteiligte, denn die Beschreibung des mit dem Buchstaben „F" bezeichneten Entwurfs (die nicht mit Preisen bedachten Künstler blieben ungenannt) kann recht wohl auf die hier wiedergegebene Zeichnung bezogen werden (*Abbildung 1*). Noch läßt eine gewisse Steifheit rechte Freude am

Abbildung 1. Josef Hoffmann, Szene aus der Ilias: Aphrodite führt dem Alexandros die Helena zu
Tuschzeichnung

Kunstwerk nicht aufkommen; man spürt ängstliche Abhängigkeit von antiken Vorbildern. Viel unmittelbarer und erfreulicher wirken erste Entwürfe, z. B. einer, bei dem Venus, auf Wolken lagernd, eine richtige Rokokogöttin durch das Bogenfenster hereinschwebt. Der Tadel der Kritik bezieht sich — bezeichnend genug — nicht auf Mängel in Zeichnung und Komposition, sondern auf ungenaue Wiedergabe der geforderten Szene, die hier mit dem gleichen Recht auf eine andere Episode der Geschichte von Paris und Helena bezogen werden könnte.

Das nächste Jahr brachte zwei Preisaufgaben; Hoffmann wählte den Tod des Rhesus (Ilias X, Vers 377 ff.) und errang einen Preis, den er mit Professor Nahl aus Kassel zu teilen hatte, dessen Wahl auf die zweite Aufgabe gefallen war.

Entwürfe zu Hoffmanns Arbeit fanden sich nicht vor, eine Wiedergabe des eingesandten Bildes aber in der Weimarischen Ausgabe von Goethes Werken, Bd. 48, Abb. 1. Es soll deshalb auch hier nicht weiter darauf eingegangen werden. Nur sei schon an dieser Stelle auf die innere Verwandtschaft des Künstlers mit den Niederländern, besonders mit Rubens, hingewiesen, die Meyer in seiner Kritik als charakteristisch hervorhebt und nach allen Seiten hin beleuchtet. Sehr anerkennend äußert sich auch Schiller in dem Aufsatz: An den Herausgeber der Propyläen. Er betont die Kühnheit der Anlage, den Reiz, der den Sinnen wie dem Verstand geboten ist, und leitet diese erfreuliche Wirkung aus dem heiteren Einfluß einer phantasiereichen Kunst — eben der niederländischen — her.

Das nächste Jahr, 1801, brachte wiederum zwei Preisaufgaben: Achill auf Skyros und den Kampf des Achill mit den Flüssen. Wieder teilten Hoffmann und der Kasseler Nahl sich in den ausgesetzten Preis, und zwar beide für die Ausführung des erstgenannten Entwurfs. Wir finden auf Hoffmanns Seite eine schöngeschlossene Komposition und malerische Gesamtbehandlung, dabei eine durch die geforderte Harmonie kaum gebändigte Kraft des Ausdrucks. Meyers Kritik erkennt diese Vorzüge wohl an, betont das Leben und die Fülle darin, aber etwas sauersüß, und er zerreißt den Gesamteindruck, indem er die mehr oder weniger große Zierlichkeit der Figuren einzeln bespricht und am Faltenwurf und an der Perspektive herummäkelt. Der Blick für das Wollen des Künstlers, dem es viel mehr auf die malerische Wirkung des Ganzen ankommt, geht ihm völlig ab. Die Einseitigkeit der Kritik wird noch klarer bei der Würdigung des zweiten, mit dem größeren Teil des Preises gekrönten Entwurfs (Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, Bd. 48, Abb. 3). Da wird Nahls langes und gründliches Studium der Antike belobt, das ihm eine weit höhere und edlere Idee von der Kunst vermittelt habe als Hoffmann, der seine Heranbildung den Niederländern verdanke.

Daß es viel gesunder ist, die Antike, wenn sie denn schon neugeschaffen oder nachgeschaffen werden soll, lebendig zu geben, sei es auch mit Hilfe moderner Mittel, als mit archäologischer Spitzfindigkeit leblose, aber dafür geschmackvolle und anmutige Gruppen zu stellen, das konnte ein Mann von Meyers Mentalität natürlich nicht einsehen. Und von ihm stammen durchweg die Einzelbesprechungen der Kunstwerke. Wie Goethe selbst über diese Arbeiten Hoffmanns gedacht hat, geht aus der allgemeinen und mehr prinzipiellen Behandlung des Ergebnisses, die er sich vorbehielt, nicht hervor. Die Autorschaft Goethes und Meyers an den Propyläen ging aber vielfach ineinander über. In dem Zusammenhang sei noch einmal auf die enge geistige Gemeinschaft hingewiesen, in der Goethe mit Meyer stand, der dem Dichter die Vollendung Winckelmanns bedeutete. Aus zahlreichen Briefen, Aussprüchen und Aufzeichnungen Goethes geht hervor, wie sehr er in allen Kunstfragen während jener

Jahre zu dem bewanderten Kritiker und selbstsicheren Kenner aufsah, in seiner Bescheidenheit, gegen die sich Schadow eben in dieser Zeit heftig wandte, indem er mit Bezug auf Goethes Ausspruch: „Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön", bemerkte: „Homeride sein wollen, wenn man Goethe ist! Hätte ich doch die Macht, diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten!" Die Romantiker werden recht gehabt haben, wenn sie ihren ganzen Spott und Haß auf Meyer häuften, der ihnen Goethe entfremdete; Mephistopheles war sein Spitzname im Schlegelschen Kreise. Andererseits darf man aber nicht außer acht lassen, daß Goethe sich schwerlich an Meyer so angeschlossen hätte, wenn innere Veranlagung ihn nicht in diesen Jahren zu jenem hingedrängt hätte, der, von den gleichen Anschauungen beseelt, mit seiner sehr bestimmten und verstandesmäßigen Art die mehr sinnlich-ästhetische Betrachtungsweise Goethes willkommen zu ergänzen schien.

Eigene Worte Goethes über Hoffmann zu erfahren, findet sich übrigens im Rahmen der Gesamtbesprechung des gleichen Jahres, 1801, noch Gelegenheit, denn Hoffmann hatte sich in seinem Eifer mit einer Einsendung nicht begnügt, sondern auch die zweite Aufgabe bearbeitet. Dieses Blatt ist das einzige von Hoffmann, das sich noch heute im Goethe-National-Museum zu Weimar befindet, eine Abbildung davon in dem obererwähnten Band der Weimarer Goethe-Ausgabe, Nr. 4. (In den Tag- und Jahresheften von 1801 behauptet Goethe sogar, daß Hoffmann seinen Preis für dieses Bild erhalten habe; das muß aber auf einem Irrtum beruhen, denn es wäre mit den Kritiken nicht zu vereinbaren.) Goethe lobt die geschickte Charakterisierung der Wassergötter und die Vereinigung des Physischen mit dem Poetischen, vor allem die Verwandlung der Wellen und Gewässer in lebendige Wesen, und gibt einen wohlwollenden Rat zur Erzielung einer noch reicheren Komposition. Dementsprechend äußert sich auch Meyer in der Einzelbesprechung im ganzen lobend, kann es sich aber doch nicht versagen, am Schluß auf Mängel in der Zeichnung und die nicht ganz antike Form der Schiffe hinzuweisen.

Die nächsten beiden Jahre blieb Hoffmann den Bewerbern fern. Es sei aber darauf hingewiesen, wie die Weimarer Kunstrichter, wohl dem Druck der Künstler nachgebend, jetzt in ihren Aufgaben eine größere Bewegungsfreiheit zuließen, indem sie neben der unvermeidlichen Aufgabe aus dem Gebiet der antiken Mythologie die Wahl eines zweiten Themas freistellten. (An der ersten Aufgabe des Jahres 1803: „Odysseus besänftigt den Zyklopen durch Wein" beteiligte sich auch der junge Cornelius, damals Akademieschüler in Düsseldorf, der eine nicht gerade tadelnde, aber doch im ganzen eher ablehnende Besprechung erhielt.)

In diese Zeit fällt die Ausführung des Deckengemäldes, das Hoffmann für das Audienzzimmer der Herzogin von Sachsen-Weimar auf Empfehlung Goethes malte. Im Jahre 1803 bittet Goethe wiederholt (26. Januar und 28. März), der

Abbildung 2. Josef Hoffmann, Das Menschengeschlecht vom Element des Wassers bedrängt
Tuschzeichnung über Bleistiftentwurf

Künstler möge das Bild abschicken und bestätigt am 16. Dezember des gleichen Jahres die glückliche Ankunft und beifällige Aufnahme des vollendeten Werkes. Es befindet sich noch heute an seinem ursprünglichen Platz.

Für das Jahr 1804 lautete die Aufgabe, an der sich Hoffmann wieder beteiligte: Das Menschengeschlecht, vom Element des Wassers bedrängt. Es wurde keine Einsendung für würdig der Auszeichnung durch einen Preis befunden, aber unter den mit Lob erwähnten war auch Hoffmanns Arbeit (*Abbildung 2*). Der Entwurf dazu fällt in der Komposition sehr auseinander durch die Spaltung in zahlreiche Einzelgruppen; möglich, daß es in der endgültigen Fassung geändert wurde; das Bestreben, einen geschlossenen Eindruck hervorzubringen, ist vor allem links im Vordergrunde deutlich erkennbar. In allen Einzelheiten ist größte Ausdruckskraft angestrebt, oft auch erreicht.

Für 1805 wurde ein beliebiger Gegenstand aus den Taten des Herkules zur freien Wahl gestellt. Hoffmann entschloß sich für die Darstellung der Reinigung des Augiasstalles. Mit der Wahl dieses im Altertum höchst selten bearbeiteten Gegenstandes zeigte er ein großes Selbstvertrauen, das aber durch den Ausgang glänzende Rechtfertigung fand: er wurde mit dem Preis bedacht. Wie die endgültige Ausarbeitung ausfiel, ist leider nicht mehr festzustellen, wie aber

Abbildung 3. Josef Hoffmann, Herkules reinigt den Augiasstall. *Tuschzeichnung*

der Kompositionsgedanke sich gestaltete, ist in den Kölner Skizzen mit großer Deutlichkeit zu verfolgen. Die Antike pflegte zur Darstellung dieses Gegenstandes den Herakles zu bilden, wie er mit der Spitzhacke dem vorbeifließenden Strom ein neues Bett gräbt, das ihn durch den Stall des Augias leitet. Von dieser Vorstellung geht Hoffmann aus; aber die Spitzhacke in der Hand des Herakles wirkt nur noch als Attribut. Mit der anderen Hand hilft der Heros dem Flußgott, der triefend mit dem Dreizack emportaucht, in sein neues Bett zu gelangen. Spätere Fassungen lassen Spitzhacke und Dreizack weg und betonen das Hinübersteigen des Flußgottes, indem sie ihn mit Herakles' Hilfe eine hohe Ufereinfassung überklettern lassen, deren Steine Herakles gleichzeitig herausbricht (*Abbildung 3*). Von diesem Bild erklärte die Kritik, es würde selbst Rubens Ehre gemacht haben. Hoffmann teilte den Doppelpreis mit Caspar David Friedrich, der zwei Landschaften eingeschickt hatte.

Dieses Preisausschreiben von 1805 war das letzte, das zustande kam. Der Gegensatz zu den immer mehr erstarkenden Romantikern und der damit zusammenhängende Widerstand des Publikums, der schon immer hatte überwunden werden müssen, verleideten den Weimarer Kunstfreunden die Fortsetzung des Unternehmens.

Wenn in den Rezensionen immer wieder Hoffmanns Zusammenhang mit Rubens und den Niederländern betont wird, so ist dies wohl ein lediglich stil-

kritischer Schluß aus dem Charakter seiner Kunst. Es gelingt aber, an Hand des in Köln vorhandenen Materials, diese Annahme zu belegen. In der Tat finden sich unter den Zeichnungen Hoffmanns, neben Studien nach der Antike (bemerkenswert darunter eine Kopie der Schmalseite des Wiener Amazonensarkophags) und im Stile des Rokoko, auch ein nicht unwichtiges Zusammentreffen in der Kunst Hoffmanns und vieler Zeitgenossen, zahlreiche Landschaften und Weidestücke, teils nach Niederländern gezeichnet, teils in deren Art vor der Natur skizziert. Dieser Umstand ist gewiß von Bedeutung und wirft ein wichtiges Licht auf das Wesen des Künstlers. Ohne besonders originell aufgefaßt oder kraftvoll zu sein, zeigen diese Blätter durchweg ein gesundes Empfinden und Freude am Lebendigen. Vieles in Hoffmanns Kunst möchte befreiter, unmittelbarer ausgefallen sein, wenn er auf diesem Wege unbehindert hätte bleiben können, anstatt vom Geschmack der Zeit auf jenes Gebiet gedrängt zu werden, das seiner Begabung weit weniger entsprach. Denn im Gegensatz zum Zuge seiner Zeit, der sich dem Zeichnerischen zuwandte, war Hoffmanns Veranlagung, soweit dies aus den uns vorliegenden Blättern beurteilt werden kann, mehr malerisch. Und im Studium der Niederländer, die er in Paris und unter Wallrafs aufgehäuften Schätzen, auch wohl in den Kölner Kirchen gesehen haben wird, mag ihm weiterhin aufgegangen sein, wie das wahre Wesen der Kunst niemals in der Wiedergabe äußerer Vorgänge sich erschöpfen kann, die die Theoretiker seiner Zeit an die Spitze ihrer Betrachtungen zu stellen pflegten.

Wir dürfen aber Hoffmann nicht zuviel Gedanken und Theorien in die Schuhe schieben. Dazu war er viel zu einfach; ein einzelner Brief von ihm an Wallraf im Kölner Stadtarchiv macht sogar einen fast spießigen Eindruck; dazu war seine künstlerische Natur auch nicht selbständig genug. Instinktiv mag er erkannt haben, daß der Verzicht auf die spezifisch malerische Wirkung, wie er von Oeser, Carstens, dem Engländer Flaxman geübt wurde, ihm wenig Möglichkeiten bot, und so hat er in seine Arbeiten das, was er von den Niederländern gelernt hatte, aufgenommen, aber nicht in bewußtem Gegensatz zur klassischen Richtung. Er war gar nicht stark genug, sich dagegen aufzulehnen. Alle Aufträge, die er ausführte, sind brav den Forderungen der Besteller angepaßt gewesen, von den klassizistischen Gewölbemalereien für St. Martin zu Köln bis zu den minutiösen Dekorationen im Schloß Falkenlust bei Brühl, zu denen sich ebenfalls Studien zu Köln befinden und zu den liebenswürdigen Gelegenheitsarbeiten, wie die hier abgebildete (*Abbildung 4*). Dem Künstler ist es gewiß nie zum Bewußtsein gekommen, daß seine Arbeiten nicht frei von Kompromissen waren. Und das war ja auch für den ruhigen Fortgang seiner Tätigkeit sehr viel besser, als wenn er sich mit den Konflikten abgequält hätte, zu deren Lösung doch weder seine künstlerische noch seine geistige Kraft ausreichend war.

Abbildung 4. Josef Hoffmann, Allegorie auf eine Silberhochzeit. *Bleistiftzeichnung*

So blieb doch sein positives Können frei, um die Seiten seines Schaffens immer mehr zu entwickeln, die in ihrer Vollendung das Zweifelhafte seiner ganzen Richtung vergessen machen. Da ist vor allem, neben dem schon mehrfach hervorgehobenen Sinn für malerische Gesamtwirkung, die überaus große Leichtigkeit der Zeichnung, die zwar im allgemeinen in jener Zeit des ausgehenden Rokoko keine so besondere Eigenschaft darstellt, doch aber hier, in ihrer feinen Grazilität besonders bemerkt zu werden verdient. Dabei wirkt er niemals süßlich, im Gegenteil ist durch alle Zartheit hindurch das Drängen einer bewußten Kraft zu verspüren. Mit erfreulicher Unmittelbarkeit sind die Stoffe behandelt, und die so nahe liegende Gefahr, in hohles Pathos zu verfallen, wird stets mit glücklicher Hand vermieden.

Man kann wohl sagen, daß ein ganz unbewußtes, aber dadurch nur um so sichereres Gefühl für das Künstlerische Hoffmann davon zurückgehalten hat, in der Art sehr vieler Zeitgenossen geklügelte und in ihrer äußeren und inneren Starrheit lebensferne Werke hervorzubringen, die vom Geist der Antike kaum berührt sind. Und in dieser innerlichen Sicherheit ist es ihm gelungen, mythologisch-historisch-archäologischen Studien zum Trotz, kleine Kunstwerke von jener gelassenen Heiterkeit des Geistes zu schaffen, die vielleicht mehr als die „edle Einfalt und stille Größe“ das Wesen antiker Kunst bedeutet.

URKUNDLICHES ZU DEN FRÜHEN NEUJAHRSPLAKETTEN UND ANDEREN EISENKUNSTGÜSSEN DER SAYNER HÜTTE

VON

EGID BEITZ

Während die preußischen Eisenhütten in Berlin, Lauchhammer und in Schlesien bereits auf eine Reihe ansehnlicher Publikationen hinblicken können, die ihre künstlerischen Schöpfungen behandeln, sind über Kunstwerke der früher ebenfalls dem preußischen Staat gehörenden Eisenhütte zu Sayn bisher nur wenige Veröffentlichungen erschienen[1]). Das Rheinland hatte eben andere, man kann sagen, größere Aufgaben, als den Werken Sayner Kunst nachzuforschen. Und doch haben sich um die Sayner Kunsterzeugnisse auch einmal Meister wie der Bildhauer Christian Rauch bemüht und sogar Johann Wolfgang von Goethe spendete den Sayner Künstlern einst volles Lob. Alles das ist zwar heute nicht mehr bekannt. Darum ist es zum Verständnis der Sayner Kunst besonders wertvoll, einen Blick in ein 381 Blatt umfassendes Aktenstück zu tun, das Professor Dr. Knickenberg, der Leiter des Bonner Stadtarchivs, im Jahre 1902 aus ausgeschiedenen Akten des Bonner Oberbergamtes für das Archiv der Stadt Bonn gerettet hat. Das Aktenfaszikel trägt heute noch die alte Bezeichnung:

Akta

betreffend die Anfertigung und Verteilung der Neujahrsmedaillen auf der königlichen Hütte zu Sayner Hütte.

Seitdem die Sayner Hütte im Anfang des 19. Jahrhunderts in preußischen Staatsbesitz übergegangen war, war das Bonner Oberbergamt Zwischenbehörde zwischen ihr und der Oberberghauptmannschaft in Berlin. Früher hatte sich die Sayner Hütte mit künstlerischen Dingen nicht befaßt. Auf Anregung von Berlin nahm sie den künstlerischen Eisenguß alsbald auch in ihre Tätigkeit auf. Wichtig hierfür ist ein Schreiben von Bonn an die Oberberghauptmannschaft folgenden Inhaltes: „Wir haben nach den Vorgängen anderer königlichen Eisengießereien, welche beim Jahreswechsel gußeiserne Medaillen anfertigen und darin die gerade vorgekommenen wesentlichsten Gegenstände der Pro-

duktion zu bezeichnen pflegen, auch für das Eisenwerk zu Sayner Hütte eine Medaille anfertigen lassen, welche in einer bildlich dargestellten Ansicht der Festung Ehrenbreitstein den dort behufs der Festungsbauarbeiten angelegten zu Sayner Hütte gegossenen Schienenweg, außerdem aber eine Andeutung der jetzigen Gegenstände des erst in den letzteren Jahren eingerichteten Gießereibetriebes enthält, nämlich: Kanonenrohre, Mörser, Munition, Glocken, Kruzifix und Medaillen. In der Hoffnung, daß einer hohen Oberberghauptmannschaft diese Andeutung eines erst seit der jetzigen Verwaltungsperiode und infolge hochdero Anordnung auch in dem der Zukunft wohl sehr wichtig werdenden Eisenwerke zu Sayner Hütte neueingeführten Betriebszweiges, dessen weitere Vervollkommnung unser sehr angelegenlichstes Bestreben ist, nicht unangenehm sein möchte, beehren wir uns, 12 Exemplare dieser ganz gut ausgefallenen Medaillen gehorsamst zu überreichen" (Blatt 3 der Bonner Akten). Das Schreiben datiert vom 9. 3. 1819. Es geht daraus u. a. hervor, daß für das Jahr 1819 die ersten Neujahrsplaketten in Sayn hergestellt worden sind[2]). Lobend quittiert die Oberberghauptmannschaft beim Empfang der 12 Stück, „daß sie mit der Ausführung sehr zufrieden ist und bezeugt hiermit ihren Beifall" (Bl. 6). Der Künstler der ersten Plakette ist nicht ersichtlich. In erster Linie kommt dafür der Sayner *Modelleur Heinrich Zumpft* in Frage, dessen späterhin noch vielfach Erwähnung geschieht und der das Modell nach einer Zeichnung hergestellt haben könnte, *Abbildung 1*.

Für 1820 erbittet sich die Hütte ein Modell aus Berlin, das kein geringerer als *Leonhard Posch*[3]), der tüchtige Meister der dortigen Eisenhütte und der Porzellanmanufaktur in Wachs anfertigte. Es stellt den Kölner Dom mit einem Teil der Stadt dar (Bl. 7), *Abbildung 2*.

Für 1821 wird die Plakette zu Sayn „selbstgefertigt, diesmal die Sayner Hütte mit ihrer nächsten Umgebung samt dem angrenzenden Friedrichswerk darstellend" (Bl. 14)[4]), *Abbildung 3*. Die Hütte verspricht sich vom Verkauf gerade dieser Plakette besonderen Nutzen und schlägt in Bonn vor, weitere Abgüsse davon unter Weglassung des Bandes mit Inschrift und der Jahreszahl herstellen zu dürfen. Das Oberbergamt ist damit einverstanden, verlangt aber noch „Weglassung des dem Ganzen ein zu starkes Ansehen gebenden großen Pappelbaumes vorn an der linken Seite und angemessener Verdünnung der übrigen Baumgruppen, auch der einzelnen nicht ganz deutlichen Büsche auf der Basreliefskizze, hingegen wo tunlich Bezeichnung der Bestimmung des Werkes zur Geschützgießerei durch zwei auf dem Vorplatze gelagerte Kanonenrohre und aufgeschichtete Haufen Munition . . ., wovon dann einige Probeexemplare hierher zu senden sind" (Bl. 16).

Für 1822 wird die Porta nigra in Trier gewählt (Bl. 17), *Abbildung 4* und für 1823 die Externsteine (Bl. 19), *Abbildung 5*. Die Abbildung der Externsteine erweckte in Berlin ein solches Interesse bei Altertumsliebhabern, daß

Abbildung 1

man dort noch mehr der Plaketten gerne hätte besitzen mögen. Während sonst die Medaillen von der Hütte nach Berlin kostenfrei abgegeben wurden, erhielt sie deshalb den Auftrag, noch weitere zwei Dutzend zum Verkauf an die Oberberghauptmannschaft zu senden (Bl. 22). Die Plakette für 1822 wurde von Zumpft entworfen. Sie trägt rechts unten seine Signatur[5]). Wer den Entwurf der Plakette für 1823 gemacht hat, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich wurde das Modell dazu auch von Zumpft selbst auf der Hütte nach einer Abbildung in Veröffentlichungen über das betreffende Denkmal hergestellt, wie es für die beiden nächsten Plaketten auf die Jahre 1824 und 1825 ausdrücklich aus den Akten hervorgeht. Sie sind Werken von Dorow über rheinische Kunstdenkmäler entnommen. Die Plakette für 1824 gibt das Denkmal des in der Varusschlucht im Teutoburger Wald gefallenen Hauptmanns M. Caelius wieder[6]), das sich heute im Provinzialmuseum zu Bonn befindet (Bl. 23), *Abbildung 6*. Die Neujahrskarte für 1825 mit der Darstellung des Münsters zu Bonn war von Berghauptmann Grafen von Beust „befohlen worden" (Bl. 32), *Abbildung 7*. Dieser Medaille wird von der Oberberghauptmannschaft Lob und Tadel gespendet: „Den vollkommensten Beifall des Herrn *Professor Rauch* hat diese Karte, aber auch seinen Tadel wegen der Klumpen Erde, worauf das Münster steht. Die erste Arbeit von Kalide — die Königssäule war hierunter

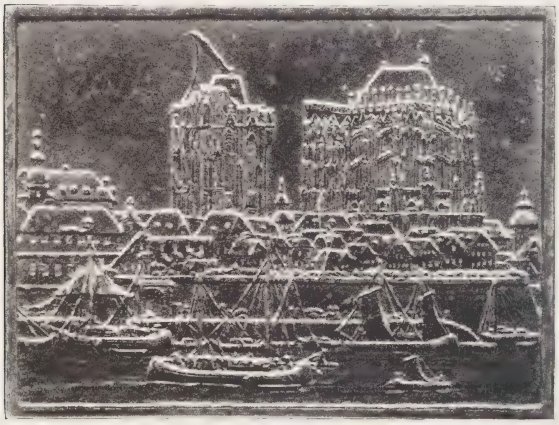


Abbildung 2

besser. Von dieser wird Zumpft das Erforderliche dieser Arbeit gesehen haben" (Bl. 43)[7]. Diese Notiz ist auch für die Berliner Neujahrsplaketten wichtig, denn wir erfahren aus ihr, daß die Medaille dieser Gießerei für 1821 mit der Königssäule auf dem Kreuzberge von *Theodor Kalide* entworfen wurde. Das war bisher noch nicht bekannt[8]).

Abbildung 3

Bereits 1824 war mit dem Oberbergamt in Bonn der *Architekt Dr. Bernhard Hundeshagen* in Beziehungen getreten und hatte nacheinander mehrere Entwürfe nach Kunstdenkmälern des Rheinlandes angefertigt, die sich zur Herstellung von Neujahrsplaketten eigneten (Bl. 26, 33, 45, 69). Das Oberbergamt war mit dem Ankauf der Entwürfe einverstanden. Dieser Dr. Hundeshagen, dessen Bauaufnahmen aus der Zeit der Romantik heute noch für die rheinische Denkmalpflege mannigfache Bedeutung haben, erhielt auch den Auftrag, an dem „Wachsmodell von der Neujahrskarte für 1824 den getadelten stark vorstehenden Rand am Fuße des Basreliefs geschmackvoll abzuändern" (Bl. 87)[9]. Er lieferte sofort eine Bleizeichnung und Anweisung wie die Änderung gemacht werden sollte. Danach wurde dann verfahren.

Für die Jahre 1826 und 1827 erscheinen der Königsstuhl zu Rhense, *Abbildung 8*, und die Kirche von Schwarz-Rheindorf, *Abbildung 9*, nach Zeichnungen von Hundeshagen auf den Neujahrsplaketten. Hundeshagen hatte die Entwürfe zu diesen Plaketten bereits frühzeitig beim Oberbergamt eingereicht und sie mit umfangreichen Berichten über den künstlerischen und geschichtlichen Wert der beiden Denkmäler begleitet.

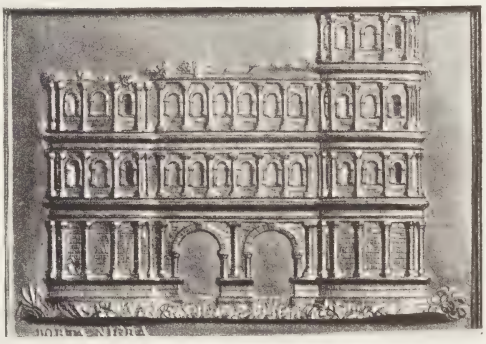


Abbildung 4

1825 lieferte Hundeshagen u. a. auch Zeichnungen und Beschreibungen von der „Tempelkirche" zu Cobern a. d. Mosel (Bl. 88ff.), die zu einem Kästchen Verwendung finden sollte[10]). „Dasselbe könnte be-

Abbildung 5

liebig zu einem Schmuckkästchen, zu einem Behälter für Altertümer, Kunstreliquien, Münzen, Siegel u. dgl. dienen, auch zu einer kleinen Schatulle und wenn man wollte und gebräuchlichem Bedürfnis einer Rauchtabaksbüchse möchte sich einzig eignen lassen" (Bl. 92). Die Hütte kommt indes mit den Zeichnungen für ein Kästchen nicht zurecht, und es soll nun ein Portefeuille danach hergestellt werden. Aber auch das macht Schwierigkeiten, und sie schreibt am 6. 1. 1826 einen Brief an das Oberbergamt, der nicht bloß deshalb, sondern überhaupt wegen des Zusammenhangs der Hütte mit Berlin und wegen ihres Kunstbetriebes von großer Bedeutung ist: „Es wird angezeigt, daß die Modellanfertigung des Basreliefs der Tempelkirche und die Darstellung als Portefeuille viel Schwierigkeiten hat. Wir hoffen sie jedoch zu beseitigen. Allein es gehören zur Modellanfertigung vier bis sechs Monate Zeit und die Kosten werden sich zum wenigsten auf 200 Reichstaler belaufen. Das Portefeuille kann aber auch zum wenigsten sechs Pfund wiegen und möchte daher zum gewöhn-

Abbildung 6

lichen Gebrauch nicht ganz bequem sein. Es ist also für den Handel wenig Absatz davon zu hoffen.

Hierbei erlauben wir uns noch über den Tiegelhüttenbetrieb einige Bemerkungen gehorsamst vorzutragen. Es kommt hierbei vorzüglich darauf an, aus welchen Gesichtspunkten man es betrachtet. Soll er als ein Betriebszweig angesehen werden, der sich durch den Verkauf seiner Produkte selbst ohne Zuschüsse erhält, so müssen aus diesem Fonds nur solche Modelle gemacht werden, die Absatz hoffen lassen. Diese bestehen vorzüglich in Luxus- und Modeartikeln, zum Anzuge in Basreliefs von idealen Personen und in Gegenständen zum häuslichen Gebrauch.

Abbildung 7

Unter den letzten Gegenständen finden vorzüglich Leuchter aller Art und mehr die kleinen wie die großen starken Abgang. Von dem neuen Schreibzeug mit Porzellaneinsätzen wurden in kurzer Zeit über 60 Stück verkauft, man hätte über 100 verkaufen können, wenn es möglich gewesen wäre, soviel auf einmal fertig zu schaffen. Bei solchen Gegenständen macht sich das Modell gut bezahlt. Die Tiegelhütte hat noch über 4 Monate zu tun, um die Bestellungen von Gegenständen der genannten Art zu vollenden. Unter all diesen Bestellungen sind aber keine größeren Büsten oder Statuen, welche wenig Abgang finden. Von der Statue des Blücher sind im ganzen erst 5 Stück verkauft. Das Modell kostet 115 Reichstaler und da an einem Stück nur eineinhalb Reichstaler Gewinn ist, so kann die Tiegelhütte von solchen Gegenständen nicht bestehen. Soll die Tiegelhütte als eine Werkstelle betrachtet werden, worauf man

Abbildung 8

Abbildung 9

größere Gegenstände der Kunst ohne Rücksicht auf Absatz vollendet, so kann sie durch den Handel nicht bestehen und muß Zuschüsse aus anderen Kassen erhalten. Solche Gegenstände der Kunst, die keinen Absatz hoffen lassen, sind z. B. der Löwe, die Reuterstatue des Großen Kurfürsten und die beiden Statuen Scharnhorsts und Bülows von Dennewitz, von denen wir Gipsabgüsse aus Berlin erhalten haben, sowie auch die Tempelkirche von Cobern als Portefeuille. Nach anliegendem Überschlag kann die Modellanfertigung zum wenigsten 936 Reichstaler kosten.

Es wird das nötige Geld zur Darstellung solcher Kunstsachen aus einer anderen Kasse verlangt. Die hiesige Kunstgießerei hat schon gezeigt, daß sie imstande ist, größere Gegenstände der Kunst darzustellen“ (Bl. 103).

Im Februar 1826 werden von Berlin zwei Gipsmodelle für Löwen und ein Metallmodell einer neuen Blücherstatue übersandt (Bl. 110, 112).

In demselben Februar regt Dr. Hundeshagen eine Nachbildung der römischen Säule zu Igel bei Trier an (Bl. 109). Von nun ab sollte der Gedanke einer Nachbildung der Igeler Säule die Sayner Hütte und ihre vorgesetzten Stellen noch lange beschäftigen. Man glaubte zunächst das Werk in verjüngtem Maßstabe zu einem Kandelaber in Gußeisen als Gegenstück zu Kandelabern im Schlosse zu Berlin verwenden zu können (Bl. 113). Die Hütte erhält auch Zeichnungen nach der Säule aus dem Besitze des Ministers v. Schuckmann in Berlin. Hundeshagen fordert für Reise nach Trier und Neuaufnahme der Säule 300 Taler. An dieser Forderung scheitert für ihn der Auftrag (Bl. 110). Die Oberberghauptmannschaft tritt aber im Januar 1827 von der Kandelaberidee selbst in einem Schreiben zurück: „Die Idee einer verkleinerten Kopie der sog. Igelsäule als Gegenstück zu einem Kandelaber im Palais Sr. M. des Königs in Eisen gießen zu lassen, ist von dem Herrn Professor Rauch, der solches früherhin selbst geäußert, jetzt nach näherer Erwägung als nicht ausführbar gefunden, weil keiner der dort befindlichen Kandelaber eine solche Form hat, die zu jenem Gegenstande passen würde. Die Meinung des Herrn von Rauch

geht gegenwärtig vielmehr dahin, das merkwürdige Denkmal ungefähr in der Höhe von 9—10 Fuß, ohne auf ein Gegenstück zu achten, in einem Eisenguß als Kunstwerk darzustellen und der Nachwelt auf diese Weise aufzubewahren.

Der Modelleur Zumpft der Sayner Hütte, dessen er mit Lob erwähnt, erscheint ihm als der Mann, der imstande sein wird, das Modell zu diesem Kunstwerk nach der vorhandenen Zeichnung davon auszuführen und Herr Rauch hat sich bereit erklärt, bei der Restauration einzelner beschädigter Stellen mit Rat und Tat behilflich zu sein. Ew. Hochgeboren benachrichtige ich hiermit von dieser eingetretenen Veränderung der früheren Idee und überlasse Ihnen, den p. Zumpft so zu beauftragen, sich zu erklären, unter welchen Bedingungen derselbe die Anfertigung eines solchen Modelles nach der ihm mitzuteilenden Zeichnung des Denkmals, die Sie besitzen, zu übernehmen geneigt sein möchte, auch über die Ausführungen selbst seine eigene Ansicht zu vernehmen, da ich dann, falls es nötig sein sollte, weiter mit Herrn Rauch dieserhalb verhandeln würde" (Bl. 127). Trotz aller Ratschläge von Rauch kommt es aber nicht zu einer Nachbildung der Säule in großem Ausmaße, sondern Zumpft fertigt nach vielen Versuchen schließlich ein kleines Wachsmodell an, nach dem die bekannten heute noch vielfach vorhandenen kleinen Abgüsse der Säule hergestellt wurden. Zu Zumpfts Modell hatte der Magazinverwalter Osterwald des Sayner Werks einen Bericht verfaßt, der zwei Monate lang im Kollegium des Oberbergamtes zu Bonn zirkulierte (Bl. 258). Ende 1828 oder Anfang 1829 wurde Zumpfts Modell in Eisen abgegossen. Er sowohl wie Osterwald hatten den Ehrgeiz, von dem kleinen Werke einen besonders guten Abguß in Bronze an *Johann Wolfgang von Goethe* gelangen zu lassen. Sie baten den *Oberbergrat Noeggerath* in Bonn wegen der Übersendung des Bronzegusses bei Goethe zu vermitteln. Noeggerath[11]) war ein guter Bekannter Goethes. Noch am 20. 10. 1828 berichtet Eckermann, „daß er an Goethes Tisch ein sehr willkommener Gast" gewesen sei. Auch Anfang 1829 war Noeggerath einmal wieder in Weimar gewesen. Er mag auch auf die „Anregung" Zumpfts und Osterwalds wegen der Übersendung des Bronzegusses selbst nicht ohne Einfluß gewesen sein, denn gerade am 20. 10. 1828 hatte Noeggerath es nach Tisch bei Goethe erlebt, welche herrlichen Worte der Dichter zur antiken Kunst zu finden wußte. Und die Igeler Säule war eines der bedeutendsten Werke antiker Kunst auf deutschem Boden, das zudem Goethe persönlich gesehen und beschrieben hatte. Goethe sagte nicht bloß zu, die Igeler Säule von Zumpft und Osterwald anzunehmen, er erklärte sich auch bereit, den heißesten Wunsch beider zu erfüllen, und ihnen in kurzen Worten sein Urteil mitzuteilen[12]). Die Bronze traf im Mai 1829 bei Goethe ein, und der Dichter dankte sofort an Noeggerath. Er zeigte sich hocherfreut und des Lobes voll. Sein Schreiben schloß: „Den jungen Männern (Zumpft und Osterwald) in Bendorf (bei Sayn) bitte mit vorläufigem dankbaren Beifall gefälligst Kenntnis zu geben. Nächstens das weitere."

Dieser Brief befindet sich nicht in den Bonner Akten, sondern die Stelle aus ihm wird hier nach dem Konzept im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar mitgeteilt.

Am 1. 6. 1829 folgt dann bereits Goethes für Zumpft und Osterwald bestimmtes Schreiben, das einen Aufsatz über die Igeler Säule nach den Tagebüchern enthält, wie er sie auch in seiner Campagne in Frankreich für 1792[13]) verwertet hat, doch ist die Fassung teilweise abweichend und neu. In dem Begleitschreiben an Noeggerath heißt es u. a.: „Ew. Wohlgeboren ersehen gefällig aus Beikommendem, wie sich der Anteil der Weimarischen Kunstfreunde an dem bedeutenden überschickten Werke immer gesteigert hat. Die braven Künstler (Goethe meint Zumpft und Osterwald), denen ich diese Blätter einzuhändigen bitte, werden davon beliebig Gebrauch machen, entweder im ganzen oder teilweise, je nachdem es mit ihren Absichten zusammentrifft ... Weiter geneigte sowohl Kunst als Wissenschaft förderliche Mitteilungen mir angelegentlichst erbittend, unterzeichne mich in vorzüglichster Hochachtung Euer Wohlgeboren ergebenster Diener J. v. Goethe“ (Bl. 262). Seinen Bericht zur Igeler Säule schließt Goethe noch: „Die Verbreitung eines so bedeutenden Kunstwerkes durch sorgfältige Abgüsse wünschend und hoffend in beharrlicher Teilnahme J. v. Goethe“ (Bl. 264ff.)[14]).

Diese Mitteilungen Goethes vom 1. 6. 1829 befinden sich nicht im Original in den Bonner Akten. Die Originale sind wohl verloren gegangen. Noeggerath war zweifellos stolz auf die Schreiben Goethes und hatte sie am 14. 6. 1829 abschriftlich zu den Akten des Oberbergamtes gegeben mit folgendem Anschreiben: „Unter meiner Mitwirkung war von dem p. Osterwald und Zumpft ein Bronzeabguß des Modells von dem Igelmonument an Herrn Geheimen Rat von Goethe nach Weimar gesandt worden. Wie derselbe in Verfolge früherer Korrespondenz darüber in einem eigenen Aufsatz und in einem begleitenden Briefe an mich sich ausgesprochen hat, dürfte für ein königliches hochlöbliches Oberbergamt nicht ohne Interesse sein, daher ich mich beehre, von beiden Abschriften hierbei zu überreichen“ (Bl. 261)[14]).

Bis vor wenigen Jahren noch wurde die kleine Igeler Säule im Deckenzimmer des Goethehauses zu Weimar aufbewahrt. Dann wurde sie gestohlen und ist seitdem nicht wieder aufgetaucht.

Von einer Nachbildung der Igeler Säule in größerem Maßstabe ist in den Akten von nun ab nicht mehr die Rede. Wir erfahren nur noch, daß die Sayner Hütte 1829 zum Dienstjubiläum des preußischen Ministers von Schuckmann einen kleinen Abguß stiftet (Bl. 278/79) und daß Abgüsse nach dem kleinen Modell mit 20 Talern verkauft werden sollen (Bl. 295)[15]).

Während man sich so von 1826—1829 eingehend um eine Nachbildung der Igeler Säule bemühte, kamen inzwischen wieder einige Neujahrsplaketten zur Ausführung.

Abbildung 10

1828 altes Portal zu Remagen nach der Zeichnung von Hundeshagen (Bl. 138, 139), *Abbildung 10*. Als Maßstab hatte die Sayner Hütte auf der Plakette selbst noch eine männliche Figur angebracht und auch landschaftliche Umgebung angedeutet, was alles im ursprünglichen Entwurf nicht enthalten war. Diese — der romantischen Zeit Rechnung tragende — Eigenmächtigkeit wurde von allen vorgesetzten Dienststellen sehr mißbilligt (Bl. 184, 185, 188) und dem Hüttenamt aufgegeben „nach der ursprünglichen Zeichnung ein Zinnmodell des Remagener Tores anzufertigen". Dieser Anordnung wurde entsprochen und alsbald wurden Abgüsse nach dem neuen Modell nach Bonn übersandt (Bl. 189, 193). Nach einem berghauptmannschaftlichen Bereisungsprotokoll wurde bestimmt, „daß das Grabmal des Erzbischofs von Trier, Kuno von Falkenstein, in der Kirche St. Kastor zu Koblenz für das Jahr 1829 zur Neujahrskarte genommen werden soll. Das Gemälde der Kreuzigung in der Mitte soll dabei weggelassen werden" (Bl. 134), *Abbildung 11*.

Abbildung 11

Im Juni 1828 bietet Hundeshagen für 130 Taler Zeichnungen von der Rheinpfalz bei Kaub, von der Kirche in Andernach und von dem Kloster St. Thomas bei Andernach an (Bl. 199). Das Angebot wird abgelehnt, weil die Sayner Hütte dazu bemerkt, „von Andernach und St. Thomas bei Andernach finden sich wohl billigere Zeichnungen anderwärts, die Zumpft durch Anschauen an Ort und Stelle ergänzen könnte. Bezüglich Caub (Rheinpfalz) müßte Hundeshagen in Anspruch genommen werden" (Bl. 199).

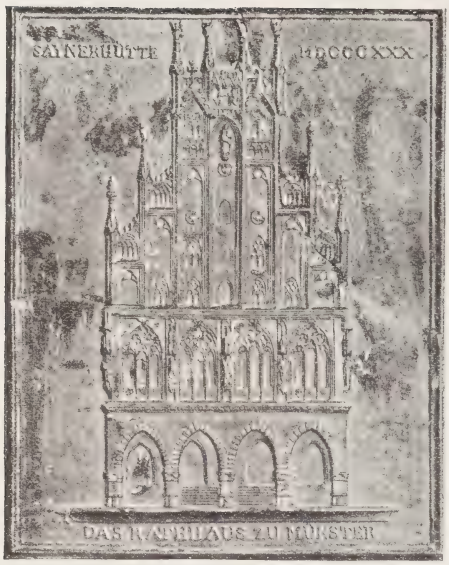


Abbildung 12

Für 1830 wird vom Berghauptmann selbst eine Darstellung der Front des Rathauses zu Münster in Westf. als Neujahrskarte bestimmt (Bl. 278), *Abbildung 12*. Sie ist nach einer gedruckten Vorlage von Zumpft gearbeitet worden. Von Berlin erfolgt „gebührendes Lob wegen der scharfen Umrisse der Neujahrskarte für 1830“ (Bl. 300).

Für 1831 wird die Kirche zu Münster-Maifeld (Bl. 287)[16]), *Abbildung 13*, und für 1832 die Kirche zu Andernach (Bl. 301), *Abbildung 14*, als Neujahrsmedaille gewählt. Die Zeichnungen dazu stammen von Georg Osterwald, dem Bruder des Magazinverwalters Osterwald auf der Sayner Hütte. Zur Neujahrskarte von 1831 geht folgendes Schreiben von Berlin nach Bonn: „Es ist mir angenehm, Ew. Hochwohlgeboren zu eröffnen, daß der Herr Professor Rauch sich sehr vorteilhaft über die letzte auf der Sayner Hütte ausgeführte Neujahrskarte ausgesprochen hat, indem dieselbe alle früher gegebenen Darstellungen in der Wahl des Gegenstandes bedeutend übertreffe, die Vielseitigkeit des Baues mit so viel Geschmack als Wahrheitstreue in seinen Verhältnissen auf der Fläche wiedergegeben ist — alle Details so sehr sorgfältig sie auch gemacht sind, sich doch dem Ganzen angemessen fügen. Als Gegenstände, die sich zu zukünftigen Neujahrskarten eignen würden, empfiehlt Herr Professor Rauch einige, welche derselbe 1828 in Bonn gesehen hat, nämlich: Antike Skulpturen in der Kapitelschule zu Bonn unter Aufsicht des Herrn Professor Welter: 1. ein Fahnenträger Pintaius[17]), 2. ein Lanzenmann Optetius[18]), 3. Orestes,

Abbildung 13

Pylades und Iphigenie (Dreieck)[19], 4. eine schöne Weinlaubarabeske in einem Pilaster von der schönsten und artigsten Gruppierung mit Kinderfiguren, Vögel, Ziegen, Eichkätzchen usw.[20]).

Die Auswahl aus diesen Gegenständen könnte wohl dem Zumpft überlassen werden. Ew. Hochwohlgeboren werden gewiß nicht unterlassen dafür zu sorgen, daß künftige Ausführungen nicht hinter dieser letzten zurückbleiben" (Bl. 306).

Abbildung 14

Am Rhein ist man nicht sehr entzückt davon, daß der Modelleur Zumpft die Auswahl treffen soll, da „durch einen derartigen Auftrag das notwendige Verhältnis seiner Stellung zum Nachteil künftiger Leistungen verrückt werden möchte" (Bl. 311). Man erachtet es daher für angemessen, jenen Auftrag „dem dazu ganz qualifizierten Magazinverwalter Osterwald zu erteilen" (Bl. 310). Darauf erfolgt von Berlin am 16. 3. 1831 die Antwort: „Ich muß dringend ersuchen, Leben in die Sache zu bringen, die wohltätiger für die Sayner Hütte wird, als es jetzo den Anschein hat. Ich kenne natürlich die Qualifikation des Magazinverwalters Osterwald so genau nicht, allein das günstige Urteil des Herrn Professor Rauch über die Leistungen des Modelleurs Zumpft scheinen mir doch von so hohem Gewicht, daß ich darauf außerordentlich viel Wert lege, wobei ich nur bemerken will, daß es mir wichtig scheint, dessen Ansichten nicht zu vernachlässigen" (Bl. 12). Der kleine Konflikt wird dadurch behoben, daß sich Osterwald und Zumpft zusammen nach Bonn begeben, um Skizzen von den Gegenständen zu machen. Osterwald fertigt von ihnen Zeichnungen an, die sich heute noch bei den Akten befinden. Er kann im übrigen die Kunstwerke zur Nachbildung nicht empfehlen. Statt ihrer empfiehlt er einen Sarkophag in Trier im Besitz des Grafen Kesselstatt zur Nachahmung. Nach den damals Sachkundigen wurde die Darstellung auf dem Sarkophag entweder für das Denkmal einer Augurenfamilie gehalten oder für eine Fahrt der Götter auf dem Nil (Bl. 315 und Bl. 331). Dem sehr eingehenden Bericht Osterwalds fügt Zumpft anspruchsloser seine Meinung über die Bonner Altertümer bei und sagt, daß der größte Teil von ihnen von mittelmäßiger

Arbeit sei, daß Nachbildungen davon indes „den Freunden des Altertums als interessante Tables erscheinen dürften". Auf diese Berichte hin wird von Berlin aus der Trierer Sarkophag zur Nachbildung auf einer Neujahrskarte gewünscht (Bl. 322), und Rauch schreibt selbst am 24. 6. 1831: „Ew. Hochwohlgeboren die gefl. Mitteilung mit der zurückfolgenden Resolution der Herren Osterwald und Gutachten Zumpft und Zeichnungen der Bonner Antiquate. Ich habe sie mit Vergnügen durchgesehen und an der verständigen Auffassung und Beurteilung der Gegenstände mich erfreut und trete dem Vorschlage des Herrn Osterwald zum beabsichtigten Zwecke, welchen derselbe aber nicht zu erraten scheint, gern bei, nämlich in kleiner Kopie die Vorderseite des Trierer Sarkophages wegen der praktischen Form den anderen Gegenständen vorzuziehen und zur Neujahrskarte anzuwenden. Denn welcher Gegenstand könnte sich besser dem Sinn und Form nach zum vorliegenden Zweck eignen, die Welt voll Kalamitäten, das neue Jahr doch wenigstens mit dem Bilde eines oder beider Auguren besserer Ergebnisse anzufangen.

Die Form der bisherigen Eisentäfelchen dürfte nicht verändert werden, in welcher Zumpfts Talent uns ein schönes Bild der Antike liefern würde. Bleibt aber zuviel Raum in der Mitte übrig, so könnte dasselbe durch antike Instrumente, Maschen und Fragmente sehr schicklich verziert werden, oder auch Herr v. Schlegel dichtete ein paar sinnreiche Worte auf den Gegenstand des Reliefs, welches der Rückseite oder dem übrigen Raum des vorderen noch ein besonderes Interesse geben würde[21]).

Damit es aber Herr Zumpft mit voller Muße herstellen könnte, würde ich bitten, den Sarkophag mittels Tonabdruck formen (calkieren) zu lassen, um den Abguß immer vor Augen zu halten, besonders da die Zeit dem Künstler wegen gegebener Zeit sehr drängen wird. Wenn die Skizze gedachten Reliefs von Zumpft entworfen ist, so wäre es gut, den Abdruck davon recht bald hierher zu senden, ohne daß im Beginn der eigentlichen Arbeit Störungen oder Warten eintritt, indem durch eine fremde Bemerkung das ganze leicht verbessert werden kann" (Bl. 324).

Nunmehr sieht sich der Magazinverwalter Osterwald den Sarkophag in Trier noch einmal an und liefert davon eine heute nicht mehr vorhandene Skizze. Die bisherige Auffassung der Gelehrten über die Darstellung auf dem Sarkophage berichtigt er durch seine Erkenntnis, daß sie weder eine Augurenfamilie noch die Fahrt der Götter auf dem Nil betreffe, sondern daß Noah mit seiner Familie dargestellt sei (Bl. 331). Es handelt sich also um den berühmten heute im Provinzialmuseum zu Trier aufbewahrten Noahsarkophag[21]). Osterwalds Begeisterung erhält allerdings durch die Entdeckung, daß es sich nun nicht um ein rein antikes Werk handelt, einen heftigen Stoß: „Hiernach müssen wir die Entstehung des Kunstwerkes in die christliche Zeit versetzen, als die Kunst in Verfall geraten war, und es darf dann um so weniger befremden, daß den

Figuren Korrektheit mangelt, und daß die Tiere, die wie Spielzeug neben den Kindern erscheinen, so außer allem Verhältnis sind. Aus diesem Grunde kann man auch dem Bildwerk als Kunstwerk keinen hohen Wert beilegen. In jeder anderen Hinsicht hat der Sarkophag ein besonderes Interesse und eignet sich vorzüglich zu einer Darstellung eines Reliefs" (Bl. 331).

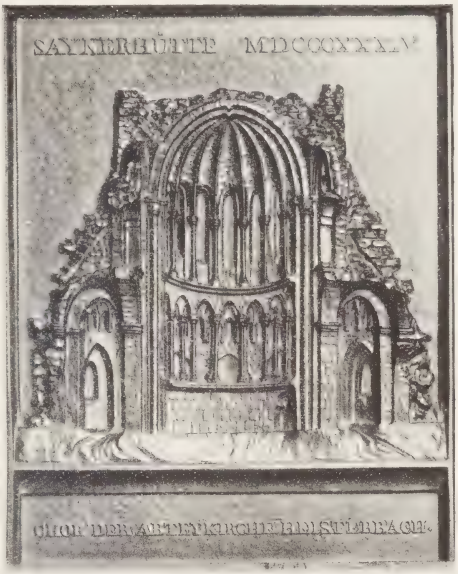


Abbildung 15

Anfangs dachte man allerdings in Sayn noch daran, den Sarkophag als Neujahrsplakette zu nehmen. Zumpft vollendete auch nach dem Original in Trier ein Modell (Bl. 354), aber am 3. 1. 1833 schreibt das Oberbergamt nach Berlin: „Es dürfte sich die Plakette des Sarkophages zweckmäßiger dazu eignen, um bei vorkommenden Anwesenheiten von Mitgliedern des Allerhöchsten königlichen Hauses oder bei sonstigen passenden Veranlassungen als eine Produktion der Sayner Hütte vorgelegt zu werden, zum wenigsten hege ich die Besorgnis, daß für letztere Bestimmung der Gegenstand des Bildes auch bei tadelloser Ausführung ein allgemein geringeres Interesse finden werde, als den von der Sayner Hütte bisher vorzüglich gewählt gewesenen Darstellungen von in den hiesigen Provinzen vorhandenen Monumenten, Kirchen und sonstigen architektonischen Gegenständen zuteil geworden ist" (Bl. 364). Diesem Vorschlag entsprechend wird verfahren und die Plakette mit dem Sarkophag auch am 18. 11. 1833 bei Anwesenheit des preußischen Kronprinzen diesem als Geschenk überreicht (Bl. 376 und 379). Für 1833 nahm man das Hochkreuz zwischen Bonn und Godesberg als Darstellung auf der Neujahrsplakette, *Abbildung 15*. Hundeshagen hatte Zeichnungen dazu bereits im Oktober 1824, also neun Jahre vorher, beim Oberbergamt eingereicht (Bl. 33ff.). Wahrscheinlich sind diese zur Nachbildung benutzt worden. Man brachte das Hochkreuz erst im Jahre 1833, „weil es um 1333 errichtet worden sein soll und somit bereits ein halbes Jahrtausend steht" (Bl. 358).

Für 1834 kam eine Nachbildung der Ruine Heisterbach nach der Zeichnung des Architekten Georg Osterwald zur Ausführung, *Abbildung 16*. Gleichzeitig

Abbildung 16

reichte Osterwald auch eine Zeichnung vom Tabernakel im Dom zu Köln ein (Bl. 366). Dabei wird bemerkt: „Von diesem Tabernakel, welches man für eine der schönsten Partien im Kölner Dom hält, soll noch keine Zeichnung existieren. Es soll daher weniger bekannt sein als es verdient." Osterwald hatte recht, aber die nur gotisch eingestellte Zeit im Kölner Dom entfernte einige Jahrzehnte danach das schöne barocke Tabernakel. Heute haben wir nur durch ein Aquarell von Adolf Wegelin noch eine Vorstellung von ihm[23]).

Schließlich geht noch aus den letzten Blättern des Aktenstückes hervor, daß der Magazinverwalter Osterwald, der Bruder des Architekten Georg Osterwald, mit einer Pension von 120 Talern zur Ruhe gesetzt worden ist (Bl. 370). Damit finden die Akten auch menschlich einen gewissen Abschluß, denn Osterwald war derjenige, der nicht bloß den Arbeiten seines Bruders Georg Einlaß in die Sayner Hütte verschaffte, sondern der sich auch in den letzten Jahren ganz besonders um die künstlerischen Leistungen der Sayner Hütte bemühte. Er hatte eine kleine zeichnerische Veranlagung, war aber im übrigen Laie in diesen Dingen. Jedoch ein größeres Interesse an dem, was auf der Hütte künstlerisch geleistet wurde, hatte nach den Akten kaum jemand so sehr als er. Seine Einstellung war noch nicht voll auf die Romantik, sondern viel stärker auf die Antike gerichtet. Wir gewahren es deutlich bei dem Trierer Sarkophag. Sobald er als erster erkannt hatte, daß es sich hier in der Darstellung nicht um einen antiken Vorgang handelte, hatte ihm das Werk „keinen hohen Wert" mehr. Seine Berichte und diejenigen Hundeshagens, die sich in den Akten befinden, gehen weit über das hinaus, was zum Thema der Sayner Eisenkunstwerke gehört. Es besteht darum auch keine Veranlassung, hier im einzelnen noch auf sie einzugehen. Die Kunstgeschichte findet in ihnen manches, was heute nicht mehr bekannt ist, was aber sicher verdient, einmal wieder zur weiteren Erkenntnis der frühen rheinischen Denkmäler ans Licht gezogen zu werden.

Schließlich gebe ich im nachfolgenden die Aufstellung der Neujahrsplaketten bis zum Jahre 1832, wie sie auf Blatt 338 R enthalten ist: 1819 Festung Ehren-

breitstein, 1820 Kölner Dom, 1821 Sayner Hütte, 1822 Porta nigra in Trier, 1823 Externsteine, 1824 Monument des M. Caelius, 1825 Münster in Bonn, 1826 Königsstuhl zu Rhense, 1827 Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf, 1828 Altes Portal zu Remagen, 1829 Monument Kunos von Falkenstein in St. Kastor zu Koblenz, 1830 Rathaus zu Münster i. W., 1831 Kirche zu Münster-Maifeld, 1832 Kirche zu Andernach. Bis 1834 kommen nach den Akten noch hinzu: 1833 Hochkreuz bei Godesberg, 1834 Chor der Abteikirche zu Heisterbach.

Herr Bergrat Arbenz, Berlin-Zehlendorf, hatte die Güte, mir den ungedruckten Bericht eines Herrn Oberingenieurs K. von Steinwehr zur Verfügung zu stellen, den dieser nach Ermittelungen in Sayn selbst aufgestellt hatte. Der Bericht umfaßt alle Sayner Neujahrsplaketten bis zum Jahre 1865 mit Ausnahme der für 1819 bestimmten Medaille. Steinwehr hat auch eine Reihe von Wachsmodellen auf Schieferplatten zu den Plaketten in Sayn aufgefunden. Einige von ihnen trugen auf der Rückseite eingeritzt den Namen des Modelleurs. Für die hier behandelte Zeit kommen die Plaketten für 1822 (Porta nigra), 1824 (Mucius Caelius), 1825 (Münster zu Bonn) und 1830 (Rathaus zu Münster) in Frage, die alle mit Zumpft signiert sind.

In seiner Aufstellung setzt Steinwehr den Trierer Noah-Sarkophag für das Jahr 1821 an. Wir wissen jetzt aus den Bonner Akten, daß er erst im Jahr 1833, und zwar nicht als Neujahrsplakette geschaffen worden ist. Von einigen Neujahrsplaketten, z. B. den Externsteinen (1823) und dem Portal zu Remagen (1828) fanden sich zwei verschiedene Modelle vor. Auch hierfür haben die Bonner Akten jetzt die Aufklärung gebracht.

ANMERKUNGEN

1. Die Literatur über den Eisenkunstguß befindet sich bei Hermann Schmitz, Berliner Eisenkunstguß, München, 1917; dazu ferner vor allem F. W. Bredt, Eisenguß im Rheingebiet und in der Literatur, Mitteilung des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, 11. Jahrg. (1917), S. 86ff.; Kruppsche Monatshefte, November 1920; A. C. Jebens, Von deutschem Eisenkunstguß, Hellweg, 1924, Heft 26f.

2. Die beiden ersten Sayner Plaketten sind heute sehr selten. Die Plakette für 1820 trägt auf der Rückseite noch einen Eichenkranz und darin die Aufschrift: Seyner Hütte 1820. Die Größe der Täfelchen ist durchweg etwa 9 × 11 cm, nur die Plaketten für 1819 und 1820 haben kleinere Maße. Die für 1819 ist in ihrer Art den frühen Berlinern am ähnlichsten.

Abb. 1 und 2 wurden nach Originalen des Herrn Bergrats Arbenz, Berlin-Zehlendorf, Abb. 5 und 6 nach Originalen des Herrn Antiquars Hubert Schmitz, Köln, und die übrigen nach den Originalen des Oberbergamtes in Bonn hergestellt.

3. Posch kam aus Wien. Kurze Notizen über ihn bei Straube, Eisenguß und Grabmalkunst, i. d. Mitt. d. rhein. Ver. f. Denkmalpflege, 11. Jahrg., S. 65.

4. Abb. auch bei Schmitz, Taf. 25.

5. 1850 hat die Sayner Hütte nochmals eine Plakette der Porta nigra, diesmal etwas mehr seitlich aufgefaßt, herausgebracht.

6. Lehner, Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Bonn, Nr. 622, die Bonner Akten bezeichnen Mucius Caelius irrtümlich als Feldherrn.

7. Abb. bei Schmitz, Taf. 3.

8. Schmitz, S. 48 und 50.

9. Hundeshagens Treue in der zeichnerischen Nachbildung ist zu mißtrauen. Eine Zeichnung nach dem ältesten Bonner Siegel aus den Sayner Akten befindet sich noch im Stadtarchiv zu Bonn (Bl. 69). Hier ist er in der Nachbildung sehr frei verfahren.

10. Es handelt sich um die Matthiaskapelle bei Cobern, die einen sechseckigen Zentralbau darstellt. Die Kapelle erscheint 1845 als Neujahrsplakette.

11. Noeggerath ist in der Kunstgeschichte besonders bekannt durch seine Untersuchungen über das Material der von Karl dem Großen in Aachen eingebauten Säulen: Die antiken Säulen im Münster zu Aachen in Lerschs Niederrh. Jahrb. 1843, S. 193ff.

12. In Goethes Nachlaß befanden sich folgende Sayner Neujahrsplaketten: Die Externsteine, Porta nigra und Portal zu Remagen. Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen Bd. 2, S. 30, Nr. 19.

13. In den Bonner Akten heißt es: 1791. Es muß aber nach Goethes Tagebüchern 1792 lauten.

14. Knickenberg hat die hier in den Akten enthaltenen Schreiben Goethes im Goethe-Jahrbuch Bd. 26, S. 93ff. veröffentlicht.

15. Später haben auch andere Eisengießereien in kleinem Formate die Igeler Säule nachgebildet.

16. Die Sayner Hütte nimmt 1864 noch einmal die Kirche zu Münster-Maifeld in anderer Ansicht in ihren Plaketten auf.

17. Dieses und die folgenden Denkmäler befinden sich heute im Provinzialmuseum zu Bonn. Lehner, Steindenkmäler Nr. 658.

18. Die Aufschrift ist falsch gelesen. Es handelt sich um das Denkmal des Quintus Petilius Secundus, der ein Pilum in der Hand trägt. Lehner, Nr. 620.

19. Rest eines Grabdenkmals. Lehner, Nr. 915.

20. Lehner, Nr. 822.

21. August Wilhelm von Schlegel, seit 1818 Professor an der Universität Bonn und später dort auch Leiter des Museums Vaterländischer Altertümer.

22. Abb. bei Hettner, Die röm. Steindenkmäler des Prov. Mus. zu Trier, S. 156.

23. Abb. in Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. 1918, S. 37. Die Teile des abgebrochenen Tabernakels werden heute noch im Dom aufbewahrt, so daß eine Wiederaufstellung noch möglich wäre. Sie ist auch beabsichtigt. Das Tabernakel erscheint 1853 als Neujahrsplakette.

JOHANN ANTON RAMBOUX UND SEINE FRESKEN IN TRIER

VON

FRITZ JACOB MARCAN

Johann Anton Ramboux wurde am 4. Oktober 1790 zu Trier geboren. Sein Vater, der Kaufmann Johann Baptist Ramboux, stammte aus Vence in Savoyen, die Mutter, Anna Odilia geb. Welcken, aus einer alten trierischen Goldschmiedefamilie, die ihrerseits zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine Verbindung mit der aus Italien zugewanderten Goldschmiedefamilie der Martinengo eingegangen war. Von zwei Seiten her mischte sich also in Ramboux deutsches und romanisches Blut.

Schon früh zeigte Ramboux besondere Begabung im Zeichnen und Malen; seinen ersten Unterricht, der wohl vor allem die technischen Grundlagen geben sollte, erhielt er von dem in Trier ansässigen Zeichenlehrer Hawich. Die Begabung des Jungen muß stark erschienen sein, denn schon mit 13 Jahren kommt er zu dem damals hoch angesehenen Klosterbruder Abraham[1]) nach Florenville in Luxemburg. Von dort geht er 1807, als Siebzehnjähriger also, nach Paris, wo er fünf Jahre als Schüler im Atelier Louis Davids arbeitet. 1813 bis 1815 bleibt er in Trier, schreibt sich im April 1816 an der Münchner Akademie als Eleve für Historienmalerei ein. Im Frühjahr 1817 wandert er mit dem Kupferstecher Amsler durch die Schweiz nach Rom. Dort schließt er sich dem Kreise der deutschen Künstler und Gelehrten an; wir finden ihn unter den Gründern der „Bibliothek der Deutschen", auch sonst beteiligt an allen gemeinsamen Bestrebungen seiner Landsleute in Rom, und wissen von zahlreichen Ausflügen nach Mittelitalien, die er zum Kopieren frühitalienischer Kunst benutzt. 1823 kehrt er nach Trier zurück, das er in den nächsten sechs Jahren mehrfach auf Reisen nach Frankfurt und München verläßt. 1830 geht er nochmals auf ein Jahr nach München, das 1831 wieder den Ausgangspunkt zur Reise nach Italien bildet. Diesmal bleibt er mehr als zehn Jahre im Süden; erst im Herbst 1842 begibt er sich auf die Heimreise, nachdem er ganz Italien bis Neapel genau kennengelernt hat. Kaum hat er sich in Trier wieder eingerichtet, als er auf Schadows Betreiben hin zunächst als Verwalter der

Abbildung 1. I. A. Ramboux. Erster Entwurf (1826) zu einem Wandgemälde. *Köln, Museum Wallraf-Richartz*

Wallrafschen Sammlungen, später als Konservator des Museums Wallraf-Richartz nach Köln berufen wird. Diese Tätigkeit hat er nur noch einmal durch eine Wallfahrt nach dem heiligen Lande unterbrochen. Er starb am 10. Oktober 1866 zu Köln an der Cholera.

Von Ramboux' Werken scheint zwar vieles endgültig verloren, doch zeigte die Große Kunstausstellung Düsseldorf 1925 einige seiner „Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, die in ihrer Vielseitigkeit und Verschiedenheit geradezu verblüffen[2])". So vermögen wir auch, uns ein ungefähres Bild von Ramboux' künstlerischer Entwicklung bis zur Schaffung der Trierer Fresken zu machen.

Aus seiner Kinderzeit ist uns nichts erhalten geblieben. Bei Hawich wird er bestenfalls die übliche Technik des Zeichnens gelernt haben, bei Bruder Abraham wohl kaum mehr als

Abbildung 2. I. A. Ramboux. Fresko in Trier; Ostwand

die entsprechenden technischen Grundlagen der Malerei; blieb doch dieser fromme Klosterbruder bis an sein Lebensende ein höchst konventioneller Nachahmer barocker italienischer Malerei, die er zu vereinen suchte mit einer Vorliebe für die Gestalten des Rubens. Dabei gilt „sein Kolorit als flau und eintönig[3])".

So erscheint uns auch verständlich, daß Louis David dem so vorgebildeten siebzehnjährigen Ramboux mit scharfem Mißtrauen und strenger Kühle begegnete; erst nach genauer Prüfung, der die natürliche Begabung standhielt, erlaubte der Meister dem Jüngling den Eintritt in das damals wohl berühmteste Atelier Europas. Hier saß der zeitlebens, und zumal in diesen Entwicklungsjahren ungewöhnlich beeinflußbare und aufnahmebereite Ramboux neben den bedeutendsten klassizistischen Künstlern seiner Zeit. Davids Lehrmethode war, die Schüler mit dem Zeichnen nach Gips und Modell beginnen zu lassen; das Auge sollte lernen „voir juste et beau"; hatte der Lernende das erfaßt, so schien es nebensächlich, ob er zu Meißel oder Pinsel griff. In der Tat hat denn auch Ramboux' natürliche Begabung für die gezeichnete Linie gerade in Paris höchste Förderung erfahren. Zugleich fand er aber auch als Maler sein Vorbild in David. Und es ist ja wirklich nicht weiter verwunderlich, daß ein junger, unselbständiger, zudem aus einer höchst unpersönlichen Lehre hervorgegangener Mensch einem Meister wie David verfiel. Bezeichnend ist jedoch, daß Ramboux wenig und nur vorübergehend von der Historienmalerei Davids angenommen hat, alles und für immer jedoch von seiner Kunst der Porträtdarstellung.

Die beiden Bildnisse des Oberförsters Utsch und das etwas schwächere seiner Gattin[4]) zeigen alle Vorzüge der französischen Vorbilder: schlichte und große Natürlichkeit auf Grund scharfer Beobachtung und einfühlender Menschenkenntnis; mit erstaunlicher Sicherheit sind getreue Abbilder der Modelle gestaltet. Die Farbe ist mit einer malerischen Kultur behandelt, die Ramboux später nur selten wieder erreicht hat.

Wie lange die Lehren seines französischen Meisters für Ramboux Gültigkeit behalten haben, vermögen wir noch nicht zu sagen, da uns Arbeiten aus seiner Münchner Akademiezeit nicht bekanntgeworden sind.

Sicher hat sich der endgültige Abfall von Davids Idealen aber erst in Rom vollzogen, in jenem Rom, das damals Mittelpunkt der deutschen Kunst war. Hier muß der Bruch mit der Vergangenheit sehr rasch erfolgt sein, denn schon Anfang 1818 schreibt Overbeck an Vogel von Vogelstein: „. . . Eine sehr merkwürdige Erscheinung ist auch Ramboux aus Trier, der früher ein Anbeter und Nachahmer Davids war und noch vor kurzem hier Modellstudien nach Art der Franzosen aufs Manierierteste zeichnete und malte, und nun auf dem schönen Wege der Natur, die er höchst genialisch auffaßt, mit Riesenschritten wandelt . . ."

Abbildung 3. J. A. Ramboux. Fresko in Trier; Südwand, linke Hälfte

Rasch bekannt und befreundet mit der Mehrzahl der in Rom anwesenden Künstler und Gelehrten — nachweislich mit Amsler, Barth, Böhmer, Cornelius, den beiden Eberhard, Fohr, Hermann, Koch, Mosler, Olivier, Overbeck, Passavant, Plattner, Schnorr, Veit und vielen anderen — vermag sich der stets bewegliche und aufnahmebereite Jüngling dem einheitlichen Geiste der „Deutsch-Römer" nicht zu entziehen, zumal dieser seiner natürlichen Begabung durchaus entgegenkommt. So finden wir ihn anfangs unter dem starken Einfluß von Johann Anton Koch. Von ihm lernt Ramboux vor allem große Komposition, guten Aufbau des Bildes durch plastische Gestaltung der Landschaft und Eingehen auf die Einzelform.

Stärker noch scheint aber der freundschaftliche Verkehr mit Carl Fohr auf ihn eingewirkt zu haben; dieses in so jungen Jahren verstorbenen Künstlers beseelte Intensität der Zeichnung hat Ramboux zweifelsohne erstrebt. Sein Strich wird noch persönlicher, bestimmter und ausdrucksstärker als zuvor; auch sein Formgefühl schult sich an der überlegenen Art des jüngeren Freundes[5]), von dem ihn nur größere Sachlichkeit trennt.

Eine gewisse kühle Objektivität nimmt Ramboux auch in der Farbigkeit an; hierbei scheint er von Overbeck nicht unbeeinflußt geblieben zu sein.

So kann Ramboux 1823 getrost nach Trier zurückkehren; er hat gelernt mit bestimmter Linie und klarer Farbe das wiederzugeben, was sein Auge sachlich erkennt. In der Beschränkung, die Natur zu schildern, zeigt er sich in den folgenden Jahren als Meister.

Aus der ersten Zeit seines Trierer Aufenthaltes sind uns eine große Anzahl aquarellierter Zeichnungen erhalten. „Außer den Darstellungen römischer Denkmäler bringt er einige Landschaftsbilder aus dem Moseltal, die so fromm wie froh, so südlich wie antikisch-katholisch erscheinen und die Liebe zum Kleinsten in der Natur auf das glücklichste verbinden mit einer unaufdringlich religiösen Stimmung der Landschaft[6])." Die sechzehn vorzüglichsten Bilder gab Ramboux 1825 lithographiert heraus; bei aller liebevollen Wirklichkeitstreue zeigen auch sie noch immer eine gewisse Heroisierung der Gesamtanlage und Einzelform.

Aus dieser Periode stammt der erste Entwurf zu den Fresken in Trier. Offensichtlich ist das jetzt im Museum Wallraf-Richartz zu Köln befindliche dreiteilige Aquarell im Hinblick auf den später ausgeschmückten Raum entstanden. Der ganze Entwurf ist durch gemalte Pfeiler in fünf Teile zerlegt, von denen die drei mittleren gleich breit, die beiden äußeren wenig schmäler sind. Alle fünf Teile werden von einer durchlaufenden, gedeckten Halle zusammengehalten, die, nach dem Beschauer und dem Hintergrunde zu offen, den Anschein erweckt, als ob man aus einem Zimmer des Hauses ins Freie blicke. In der Mitte dieser Halle ist — dementsprechend fast silhouettenhaft — ein Springbrunnen dargestellt; das linke Drittel des Mittelteils zeigt hinter

Abbildung 4. I. A. Ramboux. Fresko in Trier; Südwand, rechte Hälfte

einem Winzer und zwei Winzerinnen ein Kelterhaus in der alten, längst aufgegebenen Form auf der Höhe eines Weinbergs, der den Mittelgrund des zweiten Drittels füllt; im rechten Drittel sind wiederum gleich hinter der offenen Halle Bediente des Hauses dargestellt: ein von einer Leiter — diese ist an einen Weinstock angelehnt, der sich an einer Säule der Halle emporrankt — heruntergebeugter Winzer küßt ein Mädchen, während eine alte Frau ihm das mit einem Rechen zu verwehren sucht; der ganz rechts befindliche Mann, noch in Rokokotracht, trinkt aus einem Weinglas. Den Hintergrund des gesamten Mittelteils bildet eine durchgehende Flußlandschaft, wohl eine freie Verbindung von Rhein- und Moselgegend.

Die beiden äußeren Teile stehen lediglich untereinander in innerem Zusammenhang: links ist die Jagd, rechts Fischerei durch entsprechende Handlungen dargestellt. Die Jagdszene spielt sich in einem schluchtenreichen Waldgelände ab; der Jäger zu Pferde, neben ihm herspringend sein Hund, kehrt heim; rechts vorne und links im Hintergrund tragen je zwei Männer an Stangen die Beute. Ganz vorne links steht ein Wildschweinkopf auf einer Schüssel, angebellt von einem zweiten Hunde. — Den Mittelpunkt der Fischszene bildet ein Teich, an dessen Ufer mit dem Hängenetz gefischt wird; ein Diener hält im Vordergrunde ein mit Fischen gefülltes Netz dem Beschauer entgegen. Im Hintergrund steigt eine hügelige Landschaft an, in der rechts ein Haus, davor ein Schäfer mit seiner Schafherde steht.

Trotz einer vielleicht allzu großen Einfachheit macht der ganze Entwurf, zumal durch die lichten Farben, einen heiteren Eindruck; vor allem die Zeichnung ist von besonderer Lebendigkeit und Bewegung.

Es ist nun sehr interessant festzustellen, wie sich dieser erste Entwurf, 1826 vom Künstler bezeichnet, in der schließlichen Ausführung verändert hat. Zunächst war schon die Aufgabe eine ganz andere: der erste Entwurf ist lediglich als dekorative Wandmalerei gedacht; als der Plan 1828 — sowohl der zweite Entwurf, der mit der endgültigen Ausführung übereinstimmt, wie diese selbst, tragen das Datum — wieder aufgenommen wird, wünscht der Besitzer des Hauses, Herr Math. Jos. Hayn, sich mit seinen Angehörigen und im Zusammenhang mit seinen Besitzungen dargestellt zu sehen. Es kam jetzt nicht mehr so sehr auf das rein Dekorative, als vielmehr auf die Wiedergabe der Natur und der Menschen an. Die erste Gesamtidee war wohl schon dadurch angeregt, daß der Auftraggeber Weingutsbesitzer war; in der endgültigen Ausführung benutzte Ramboux den naheliegenden Gedanken in erweiterter Form, was ihm auch durch die Größe des auszumalenden Raumes erleichtert wurde. Drei Wände eines hohen, geräumigen Festzimmers standen ihm zur Verfügung; die Maße sind, da der Raum in seiner alten Gestalt durch eine eingebaute Wand zerstört ist[7]), nicht mehr genau festzustellen; die östliche Mauer ist 6,20 m lang, die gegenüberliegende gleich, nur daß sie jedenfalls durch eine

Abbildung 5. I. A. Ramboux. Fresko in Trier; Westrand, linke Hälfte

Türe oder ein Fenster unterbrochen war; die Südwand wird etwa 12 m lang gewesen sein; an der Nordseite befanden sich von jeher 3 Fenster. Die Höhe des Raumes beträgt $4^1/_2$ m.

In höchst geschickter Weise hat Ramboux die gestellte Aufgabe gelöst: die Einteilung in fünf Felder hielt er bei und benutzte sie, um in jedem Fünftel eine besondere Szene, die in Verbindung mit dem Wein steht, anzubringen;

auf diese Weise wurde es ihm auch möglich, die notwendigen Porträts auf mehrere Wände zu verteilen.

Auf der Ostwand klingt der erste Entwurf stark nach: das von zahlreichen Arbeitenden belebte Kelterhaus erscheint wieder im linken Hintergrunde; in der Mitte des Vordergrundes „zieht", einer Schilderung der Zeitung Treviris vom Jahre 1834 folgend[8]), „nach vollbrachtem Tagewerk eine heitere Gesellschaft, begleitet und geführt von Winzern beiderlei Geschlechts, die Mädchen mit blühenden Wangen unter frohem Gesange an den gastlichen Herd zurück, sehnlich erwartet von der um die verschmorenden Speisen in Sorge befangenen Haushälterin". Diese ist ganz an die rechte Seite gerückt, um den Blick freizugeben auf die sich in die Tiefe ziehende Mosellandschaft; auf dem diesseitigen Ufer liegt das langgestreckte Gebäude des sogenannten Josephshofes, jenseits ist Wehlen und Kloster Machern zu sehen; weiterhin erkennt man noch eben den Kirchturm von Zeltingen[9]).

Die erste Szene der Längswand gibt einen alten Brauch wieder: „Die tumultuarische Feierlichkeit, welche mit der Einführung des letzten, mit Rebenzweigen und Blumen geschmückten und von dem etwas weinbeseelten, Bacchusstelle vertretenden Meisterknecht geschmückten Traubenfasses in den Kellerraum des Besitzers verbunden ist: die travestierte griechische Mythe in Lust, Jubel und Rausch[10])". Winzer und Winzerinnen, die kräftigen Zugochsen und das Faß sind mit Rebenlaub geschmückt; alles ist in heiterer Bewegung dargestellt; der rechte Hintergrund ist wieder frei für die Landschaft, in der wohl Oberemmel erkannt werden kann; der rechts sich hinziehende Weinberg gilt als der berühmte Agritiusberg.

„Auf dem dritten Bilde ist", wieder dem Aufsatz in Kur-Trier folgend, „der Most bereits gewonnen, und er wird dem in der Stadt gelegenen Keller anvertraut. Die löbliche Schröterzunft ist an der Arbeit. In das über dem Kellereingang angebrachte Schrotloch, wie deren in den mannigfachsten Formen ja noch an sehr vielen unserer alten Häuser sich erhalten haben, hat sie den Schrotbaum eingesetzt, Ochsengespanne führen die Fässer mit Most heran, die Schröter stehen bereit, und bald wird Fuder auf Fuder die Schrotleiter herab, von kräftigen Tauen gehalten, von manchem Kraftwort der derben Männer geleitet, in den kühlen Keller hinabgleiten, um dort zu köstlichem Weine zu reifen." Das Bauwerk gilt als der heute noch in Trier erhaltene Frankenturm, die frei damit verbundene Landschaft zeigt die Dörfer Crettnach und Ober-Mennig.

Die westliche Wandfläche hat wieder ein Motiv des ersten Entwurfs übernommen: der Jäger — es ist der auftraggebende Besitzer selbst — ist in den Vordergrund gerückt und hält mit Stolz dem Beschauer seine Beute vor; vom Mittel- und Hintergrunde her kommen weitere Männer reich beladen von der Jagd zurück. Schauplatz ist eine Landstraße, die in die Gegend des letzten Bildes führt.

Abbildung 6. I. A. Ramboux. Fresko in Trier; Westrand, rechte Hälfte

Dieses ist erfüllt von den liebevoll wiedergegebenen Vorbereitungen zu einem Festmahl, das in der zu Anfang des 19. Jahrhunderts von Herrn M. J. Hayn erbauten und noch heute erhaltenen Forsthütte in der Nähe von Kobenbach bei Trier stattfinden soll. Auch dies spielt sich alles vor einem höchst reizvollen Hintergrunde ab, in dessen Tiefe noch Trier mit der Moselbrücke und die Abtei St. Matthias sichtbar werden.

Ähnlich wie auf dem ersten Entwurf sind die fünf Szenen durch einen von einer zweifachen Sockelreihe begrenzten Gang zusammengehalten; damit ist zugleich die richtige Augenhöhe für die dargestellten Szenen geschaffen. Die räumliche Gesamtwirkung war noch erhöht durch ein die ganze Decke überziehendes Laubengeflecht.

Soweit über die ursprüngliche Farbe vom jetzigen Zustand aus noch etwas gesagt werden kann, so muß der Gesamteindruck trotz größter Lebhaftigkeit sehr harmonisch gewesen sein. Gerade Rambouxs sonst helle und starke Farben erhielten durch die Freskotechnik eine angenehme Dämpfung.

Zugleich bildete der Zwang, auf den nassen Kalk rasch aufzutragen, für Rambouxs Liebe zur Einzelheit ein gutes Gegengewicht; seine Stärke: die Zeichnung, die ausdrucksreiche Linie, kam um so mehr zur Geltung. Vor allem wurde die Frische und Unmittelbarkeit der phantasiereichen Gesamtanlage nicht durch ängstliches Anklammern an durchgeführte Kartons gebrochen; im Gegensatz zur Gewohnheit der Zeit hat Ramboux nur die kleinen Aquarellskizzen[11]), gefertigt und danach die in wesentlichen Punkten noch veränderte, endgültige Ausführung gleich auf der Wand durchgeführt. Dies ist um so bemerkenswerter, als auf den Fresken beinahe alles in weiterem Sinne Porträt ist: Personen, Trachten, Gebäude, Geräte, selbst Hunde und Vieh; die Tradition der Familie hat die Namen der dargestellten Personen zum allergrößten Teile überliefert.

Daß der Zwang, sich an die gegebenen Dinge zu halten, nicht störend wirkte, verdankte Ramboux seiner angeborenen gesunden Sinnlichkeit, seinen Augen, die offen waren für den Reichtum der Formen und Farben seiner Heimat. Dabei blieb er nicht bei der Wiedergabe der äußeren Erscheinung stehen, sondern „sein Sinn spannt sich auf die Seele der Dinge mehr als auf die Erscheinungen[12])". Der Ausdruck der verschiedenen Personen ist mit solch reicher Vielfalt, mit solch starker Einfühlung in die Charaktere und Handlungen gegeben, daß allein hierdurch die Fresken zu Trier einen besonderen Rang einnehmen.

Die seltene Vereinigung von Phantasie und Sachlichkeit macht sie zugleich zu einem großen Zeugnis besonderen rheinischen Kunstgefühls. „Romantisch" im hergebrachten Sinne können die Fresken nicht gut genannt werden; sie sind Vorläufer und Hinweis auf die später einsetzende Kunst des deutschen Bürgertums, aus dem auch sie hervorgegangen sind.

In ihrer Zeit stehen sie vereinzelt, und sie scheinen auch nirgends von Einfluß gewesen zu sein.

ANMERKUNGEN

[1]) S. unter Henri Gilson in Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. XIV.

[2]) Walter Cohen, „Rheinische Malerei außerhalb Düsseldorfs", in der Festbeilage der „Düsseldorfer Nachrichten" vom 30. Mai 1925.

[3]) Vgl. Anmerkung [1]).

[4]) Beide Gemälde sind im Besitz der Frau Hubert Neuerburg, Trier, einer Nachfahrin des Oberförsters Utsch.

[5]) Rambouxs vielbewundertes Doppelbildnis der Gebrüder Eberhard (Köln, Museum Wallraf-Richartz) geht in der Komposition auf eine Zeichnung Fohrs: Die Architekten Köbel und Heger (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum) zurück.

[6]) P. O. Rave, Rheinansichten der Romantik. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, I. — Köln, 1924.

[7]) Von den gesamten Fresken ist nur wenig mehr erhalten; dieses zu retten, sollte Ehrenpflicht der Stadt Trier sein.

[8]) „Treviris", Trier 1834, Nr. 29: Kunstnotizen von N. Krahe: Der Freskensaal in Trier. Obwohl nur wenige Jahre nach der Schaffung der Fresken geschrieben, enthält der kurze Aufsatz zahlreiche Irrtümer.

[9]) Die Ortsangaben verdanke ich zum größten Teil einer Abhandlung in „Kur-Trier", 7. Jahrgang 1923, Nr. 1: Ein unbekanntes Werk von Ramboux. Der Anonymus hat im übrigen die meisten Irrtümer aus dem unter [8]) zitierten Aufsatz übernommen.

[10]) Aus dem unter [8]) zitierten Aufsatz.

[11]) Köln, Museum Wallraf-Richartz.

[12]) Josef Ponten, „Die erste Rheinreise". Stuttgart.

RAMBOUXS BILDNIS DES BISCHOFS VON HOMMER

VON

WALTER COHEN

Rambouxs Malerruhm beruhte bisher eigentlich nur auf den Gemälden des Museums Wallraf-Richartz in Köln. Was er sonst, vornehmlich in seiner Trierer Zeit, schuf, ist fast ausnahmslos so versteckt, wie die im vorstehenden Aufsatze geschilderten Fresken in einem Bürgerhause von Rambouxs Heimatsstadt. Ein Steindruck, den Professor Gottfried Kentenich, der verdienstvolle Leiter des Stadtarchivs zu Trier, jüngst für sein Institut erwarb, führte auf die Spur des hier abgebildeten, zum ersten Male auf der Düsseldorfer Jubiläumsausstellung 1925 ausgestellten Bildnisses eines hohen Geistlichen aus dem Besitze des Trierer Generalvikariats.

Dieser Steindruck, der an den Seiten etwas verkürzt ist, aber sonst das Gemälde treu, obschon nicht sonderlich künstlerisch reproduziert, trägt die Unterschrift: Gemalt und auf Stein gezeichnet von J. A. Ramboux. Joseph von Hommer, Bischof von Trier. Gedruckt von Josef Selb in München 1826.

Dasselbe so wichtige Datum 1826 findet sich auf dem gemalten Bilde links oben, in Verbindung mit dem aus den Anfangsbuchstaben des Künstlers bestehenden Monogramme, säuberlich aufgemalt dem Buchrücken von St. Augustini „De Civitate Dei". Das Gemälde ist also genau vierzehn Jahre später entstanden als das farbenprächtige Bildnis des Franz Anton Utsch, der nach den Insignien seiner Uniform und auch nach der treubewahrten Familientradition als „Maître des forêts" in der napoleonischen Zeit des Rheinlands gemalt wurde[1]).

Von den zahlreichen Bildnissen Trierer Bischöfe, die das Trierer Generalvikariat in seinen dem Dom und der Liebfrauenkirche benachbarten Räumen aufbewahrt, ist dieses vielleicht das kunstvollste. Man spürt das Sichzusammenraffen eines empfindsamen Künstlers, der angesichts eines bedeutsamen Auftrages das Letzte seiner Kunst hergab, der auch da noch fesselt, wo eine gewisse Unsicherheit den Gesamtzustand deutscher Malerei in der kritischen Zeit der zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts zu kennzeichnen scheint.

Der Bischof Josef Ludwig Alois von Hommer gehörte zu den in den Rheinlanden nicht seltenen Kirchenfürsten, die eine ernsthafte Neigung zu den Wissenschaften mit den Pflichten ihres hohen Berufes zu verbinden wußten.

Joh. A. Ramboux. Bischof Josef von Hommer. Trier 1826

Des Bischofs Vater war kurfürstlicher Archivar in Koblenz gewesen; von ihm hatte Josef von Hommer (geb. am 4. April 1760 in Koblenz) die Liebe zu den Urkunden ererbt. Wenn also Ramboux dem von ihm mit soviel Liebe Dargestellten eine alte Urkunde in die Hand gibt und seinen Schreibtisch mit ver-

gilbten Folianten krönt, so hat er hier einen Beitrag zu der intimen Charakteristik des in seinen kirchlichen Handlungen nicht immer von Glück begünstigten Bischofs gegeben. Hommer nämlich, der seit 1816 Kapitelsvikar der Diözese Trier (für die rechte Rheinseite), seit 1824 Bischof war, begünstigte den Hermesianismus, trat in dem Streit über die gemischten Ehen der geheimen Übereinkunft zwischen Erzbischof von Spiegel und der preußischen Regierung bei, zog aber seine Zustimmung auf dem Totenbette (gest. 11. November 1836 in Trier) zurück[2]).

Sechsundsechzig Jahre zählte also der Bischof, als er 1826 den damals bereits von Rom und der Nazarenerkunst berührten Trierer Maler an den Bischofshof neben der Liebfrauenkirche berief. In dem wunderbar durchgebildeten Antlitz hat Ramboux, dessen eigene Züge, wie sie uns sein großer Freund Karl Philipp Fohr überliefert hat, soviel merkwürdige Dämonie besaßen[3]), ein Höchstes an Charakteristik gegeben. Dieser Kopf eines gütigen und toleranten Geistlichen ist so groß auch in der Form, daß der Betrachter des Bildnisses, das sich nur scheinbar in Einzelheiten zu verlieren scheint, immer wieder zu diesem natürlichen Bildzentrum zurückkehrt. Nicht minder geglückt ist die Charakteristik der etwas fetten und blutlosen Hände, deren rechte mit dem Bischofsringe geschmückt ist.

Das Frühbild des Oberförsters, das Ramboux im Alter von 22 Jahren malte, ist einheitlicher und runder, aber doch viel weniger vertieft. Es hat etwas von dem dekorativen Schwunge so vieler französischer Bilder jener Zeit, der den koloristisch fühlenden Rheinländer in Paris kaum als Wesensfremdes berührt haben mag. Man wäre versucht, das mit grenzenloser Liebe durchgeführte Beiwerk des Bischofsbildes, das Ramboux als Sechsunddreißigjähriger malte, auf altdeutsche Einflüsse und den Kreis der Deutschrömer, in dem der Künstler seit 1817 weilte, zurückzuführen, stände dem nicht die Wesensart eines anderen bislang unbekannten viel früheren Bildnisses entgegen, auf das mich Fritz Marcan aufmerksam machte. Dieses Porträt des damals im Alter von 71 Jahren stehenden Trierer Oberbürgermeisters Recking, im Besitze eines seiner Nachkommen zu Saarburg, ist schon 1814, also zwei Jahre nach den Bildern des Ehepaares Utsch, entstanden. Auch hier bereits, aber noch ganz rokokomäßig anmutend, die Vertiefung in's Stilleben: der Schreibtisch mit Tintenfaß und siegelgeschmückten Urkunden, die Tabaksdose, die der Dargestellte in der Linken hält, dazu freilich ein noch ganz altertümlicher Hintergrund: Marmorwände und ein barock geraffter schwerer Vorhang[4]). Das große Bild (1,14 × 0,87) ist farbig zweifellos von großem Wohlklang, hat jedoch in der Gesamtkomposition eine gewisse Kleinlichkeit noch nicht überwunden. Das Bild schmeckt nach deutschem Dix-Huitième.

Demgegenüber ist hervorzuheben, daß das Trierer Bischofsbildnis (1,12 × 0,89) gerade im Beiwerke nicht mehr mit schweren Farbenmassen operiert, vielmehr

sich einer fast zeichnerischen, dünnflüssigen Behandlung in der Art der Nazarener befleißigt, die es besonders in dem Architekturdurchblick zu einer sehr glücklichen Lösung bringt. Die gelblichgrauen Steinmassen von Dom und Liebfrauenkirche sind zur Linken von der Abendsonne leicht angerötet. Das zarte Grün der Bäume vor der Kirche korrespondiert prachtvoll mit dem Braun der Ledereinbände der Folianten, die so nahe ans Fenster gerückt sind.

Die Kleidung des Bischofs ist die traditionelle, über dem reichgestickten weißen Rochett trägt er die Mozetta, den vorne durch Knöpfe geschlossenen Schulterkragen von der violetten Farbe, die seiner Würde zukommt. An mehreren Stellen spricht das Rot des Innenstoffes stark mit. Bischofskreuz und Kette sind sehr diskret, ohne Verwendung von Gold, gemalt. Das kräftige Rot der Tischdecke wirkt, wie auf manchem Papstbildnisse der Renaissance, am stärksten unter den widerstrebenden gegen das sehr delikate Grau der Zimmerwände abgesetzten Farben. Am wenigsten harmonisch erscheint das Grün des Sitzpolsters mit seinen matten Goldtroddeln.

Mit dem vier Jahre früher entstandenen Doppelbilde der Brüder Eberhard im Kölner Museum gehört der „Bischof von Hommer" gewiß zum Bedeutendsten, was Ramboux hinterlassen hat. Kein Bildnis führt packender in die besondere katholische Welt der Rheinprovinz. In seiner Auffassung, auch im farbigen Zusammenklange, steht es in der rheinischen Bildnismalerei des 19. Jahrhunderts vereinzelt da. Mit seiner Entstehung fiel die Berufung Wilhelm von Schadows, der mit Ramboux zum Kreise der Deutschrömer gehört hatte, an die Spitze der Düsseldorfer Kunstakademie zusammen. In Schadows eigenen Bildnissen, in denen der Sohn, Hübner und Hildebrandt, trat ein neuer Realismus, der dem aus Berlin mitgebrachten Kunststile neubelgische Einflüsse zuführte, an die Stelle der starkstilisierenden, romantisch gefärbten Kunstübung, die das frühe Schaffen Rambouxs und einiger ähnlich gearteter Mittelrheinländer nur als Episode erscheinen läßt.

ANMERKUNGEN

[1]) Das Datum 1812 auch nach dem Buche von F. W. Utsch, der Jäger aus Kurpfalz, Max Kellerer Verlag, München 1913.

[2]) s. Herders Konversationslexikon, ausführlicher in dem vergriffenen Buche des Pfarrers J. Wagner, Josef Ludwig Alois von Hommer, Bischof von Trier 1824—1836. Trier, St-Petrus-Verlag 1917. — Manchen Hinweis verdanke ich Herrn Pfarrer Dr. Wahlen in Düsseldorf.

[3]) Die Zeichnung Fohrs im Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg. Sie gehört zu den zahlreichen Vorzeichnungen des von Fohr geplanten Gruppenbildes der deutschen Künstler im Kaffee Greco zu Rom (1817 und 1818). Rambouxs Züge wirken merkwürdig schwermütig und gedankenvoll. Ganz Reflexion, dazu eine gewisse Müdigkeit.

[4]) Das Bild ist mir nur aus der Photographie bekannt.

ADOLPH SCHROEDTER ALS GRAPHIKER

VON

WERNER KRUSE

Auf die Bedeutung dieses Meisters (1805—1875) ist des öfteren aufmerksam gemacht worden; zuletzt auf den Ausstellungen des Kunstgewerbe-Museums Berlin Juni 1905 und der Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906. Brachte jene nur einen Ausschnitt seines graphischen Werkes, so beschränkte sich diese auf die Vorzeigung seines bekanntesten Gemäldes, des „Don Quijote im Studierzimmer“[1]). Eine stumme Kritik seines Gesamtwerkes war damit schon gegeben: daß der Graphiker dem Maler bei weitem voransteht. Der Maler — dessen anscheinend festgefügte Kunst im Verlaufe des entwicklungsgeschichtlichen Prozesses, der im Impressionismus seinen Abschluß fand, grausam zerpflückt und schließlich zerstört wurde. Aber gerade das, was die Entwicklung des Malers frühzeitig zum Stillstand brachte, gereichte dem Graphiker zum Vorteil: hier konnte er nach Herzenslust erzählen, fabulieren. Es ist denn auch immer im Hinblick auf seine Schwarzweißkunst als ein Eigentümliches hervorgehoben worden, daß sein Werk Ausfluß eines persönlichen Erlebnisses (sei es nun literarischer, künstlerischer, gesellschaftlicher oder persönlicher Art) ist. Eine Umkehrung der Abhängigkeit fand statt: seine Graphik wurde bestimmend für sein malerisches Werk. Was in diesem als Entwicklung mehr zu ahnen als zu fassen ist, spricht jene unzweideutig aus. Der Gang der Entwicklung ist ungefähr der gleiche[2]).

Zwei große Gruppen müssen unterschieden werden: die Blätter selbständigen Charakters und die illustrativen. Eine Durchsicht der ganzen Masse ergibt, daß bis etwa 1850 der Radierung und der Lithographie der Vorzug gegeben wurde; die Spätzeit den Holzschnitt, der sich vorher nur gelegentlich findet, mit Vorliebe pflegt. Man kann an dieser Verschiebung der Techniken den Barometerstand der Zeit ablesen; das neue Tempo: Handarbeit wird durch Massenfabrikat verdrängt, die neue Gesinnung: das Zeichnerisch-Plastische tritt vor dem Malerischen zurück. Für das Schaffen Schroedters bedeutet diese Tatsache zugleich ein Werturteil. So wenig der Maler den „rasenden Anforderungen der Neuzeit“ zu genügen vermochte, so wenig konnte auch die Eigenart des Graphikers im Neuland feste Wurzel schlagen. Schroedter wurde konventionell, langweilig; und nur zuweilen gemahnt ein hübscher Einfall,

bravourös niedergeschrieben, an den Schalk und Kleinmeister der Frühzeit. An die muß man sich halten.

Vom Vater[3]), der, in Schwedt a. d. Oder beheimatet, kärgliches Brot als Kupferstecher von Etiketten, Inschriften usw. verdiente, vererbte sich auf Adolph die sauere Hantierung mit dem Grabstichel. Nach mäßigen Vorlagen im Geschmack des Rokoko mußte er arbeiten. Bücher wurden seine Freunde: der Dr. Faust, Münchhausen, Eulenspiegel; die Meisterwerke der Dichter der Weltliteratur, soweit sie ihm in seiner bescheidenen Umwelt erreichbar waren. Sein Lieblingsbuch aber war und blieb der Don Quijote. Eine frühe und vielleicht allzu innige Bindung an die Literatur, die dem Werke des Malers nachmals verhängnisvoll wurde. Nachdem Adolph in Mußestunden einen Talerschein trefflich kopiert und romantisch angehauchte Zeichnungen angefertigt hatte, stand der Plan fest, daß er Künstler werden solle. Der Mutter[4]) Ziel und Ehrgeiz ging nicht über einen gutgeschulten, brauchbaren Stecher. Adolph strebte höher hinaus. Aber die Wahl zwischen Meißel und Pinsel — an beides dachte er — war schwer. Noch nicht kannte er sich in dem ihm eigensten Talent aus. Die zu systematischem Studium nötigen Geldmittel verdiente sich der Junge bei einem Lithographen als Gehilfe. Das Ziel der Wanderschaft bestimmte sich von selbst: Berlin. Hauptstadt mit wohlbestallter Kunstakademie, ein Gottfried Schadow an der Spitze.

1820 traf er ein. Karl Gropius, die spätere Modegröße, und Meister Gottfried wiesen ihn ab. Karl Ludwig Buchhorn[5]), Kupferstecher aus Halberstadt, nahm ihn auf. Neun Jahre erging er sich bei ihm in Linien- und Punktiermanier. Bereits nach zwei Wintern konnte er die Früchte seines höchst unerwünschten Fleißes in der Kgl. Akademie der Künste in öffentlicher Ausstellung zeigen. Neben Blättern „nach Cranach", „nach Teniers", „nach Zingg" u. a. m. hingen freilich auch zwei mit dem Vermerk „eigene Erfindung"[6]). Eins derselben (von 1828) läßt aufhorchen: „Szene aus dem Don Quijote"; war es wohl eine erste Idee zu seinem Meisterwerke? diese und auch die andere Zeichnung sind leider nicht erhalten. Was wir von Schroedters Erstlingswerkchen kennen, ist abseits von Lehrer und Schule entstanden.

Buchhorn soll dem Zögling bei seinem Abmarsch nach Düsseldorf (Juli 1829) die Diagnose gestellt haben: „Er werde nie etwas Ordentliches leisten." Das Urteil eines Lehrers der Kupferstechkunst, deren ganzer Erfolg von Fleiß, Ausdauer, Genauigkeit abhängt. Daran hatte es der Schüler bei dem Kopieren fehlen lassen; und das wird der Lehrer bei den selbständigen Arbeiten gleichfalls vermißt haben. Oder etwa überhaupt das Talent zur Kunst? Man möchte fast bejahen. Zum mindesten den künstlerischen Ernst: d. h. den Willen oder die Fähigkeit, ein künstlerisches Gefühl restlos in künstlerische Gestalt zu zwingen. Denn Schroedter war immer Stimmungsmensch, Mensch des Augenblicks. Überfiel es ihn, so verewigte gleich auch sein allzeit lockeres Handgelenk

und eine seltene Gabe der Improvisation den „schönen Augenblick". Etwas von diesem Jungfräulichen, Taufrischen ersten Schauens, Innewerdens liegt über seinen schönsten Blättern allen. Bei den minderen, unsicherer empfangenen, die einen offenbaren Mangel durch vielfache Änderung und Überarbeitung verlieren sollten, ist schwer zu entscheiden, ob sie „noch nicht" oder „nicht mehr" Kunst sind. Mit letzteren hatte es Buchhorn sicher zu tun. Die Studienmappe — „nach der Natur" — kam ihm nicht zu Gesicht. Sie war den Kollegen an der Akademie vorbehalten, wohin Schadow empfohlen hatte — an seinen Sohn Wilhelm, Vorsteher der Malklasse. Dem Kreis junger vielverheißender Talente, den dieser geistvolle Lehrer um sich geschart hatte, befreundete sich Adolph bald; springlebendig, geistsprühend, voll tausend guter Einfälle — Schauspieler, Verseschmied, Prospektenmaler, wurde er der Mittelpunkt einer harmlos vergnüglichen Geselligkeit[7]). Der mystisch-sentimental-romantischen Kunst der Hildebrandt, Hübner, Lessing, Sohn, Wilhelm Nerenz[8]), unter Einfluß und Gönnerschaft ihres erlauchten Meisters, trat Schroedters heiterkindlicher Wirklichkeitssinn, verbunden einem kernig-männlichen Charakter, mit zweifelnden Sinnen gegenüber. Aber erst in Düsseldorf gab er mit seinem „Don Quijote" seine Kritik, die ihm den Ehrennamen „Überwinder der Romantik" einbrachte.

Es fällt auf, daß aus der Berliner Zeit nur wenige Arbeiten Schroedters vorliegen, und die von nur geringer Qualität. Sollte irgendwann einmal ein unbekannter Schroedter entdeckt werden? Wir halten das für ausgeschlossen. Denn die Arbeitslust des Kunstjüngers war einmal durch die lähmende Beschäftigung bei Buchhorn bedeutend unterbunden, und zum anderen hatte er mit gemeinen Alltagssorgen zu kämpfen. Aber auch die Worte der Ricarda Huch, mit denen sie scharf und gerecht den romantischen Charakter geißelt, werden ihre Gültigkeit haben: sie spricht von der ausnahmslosen Arbeitsscheu der Romantiker, von dem Nie-ganz-ernst-Nehmen einer Sache; von einer epidemischen Sucht des Theaterspielens und einem an Schwäche grenzenden Bedürfnis nach Gesellschaft.

Die freien Arbeiten Schroedters nun sind aus dem Protest gegen den Akademismus entstanden. Gut beobachtete, mit schnellem Griffel unbekümmert hingeworfene Szenen — die kleine Lithographienfolge von 1822. Dem Leben und Treiben des Volkes in den Straßen abgelauscht, volkstümlich sich gebend, sind sie doch nichts fürs Volk, die breite Masse. Das macht: sie sind Humor, nicht Ironie. Humor aber ist Weltschau (man hat Humor oder man hat keinen); Ironie Welt-sicht (Ironischsein erlernt sich). Es ist wichtig, diesen Unterschied genau festzustellen: hier zur Abgrenzung gegen Theodor Hosemann, später gegen J. P. Hasenclever und Genossen. Hosemann, der um 2 Jahre jüngere (seit 1828 Mitarbeiter an dem Jugendverlag Arnz in Berlin) brachte von Hause aus eine der Schroedters ähnliche Gabe für Humor mit (ganz abgesehen von

Abbildung 1. A. Schroedter. Abschiedskarte. *Radierung, 1829*

den auffallend gleichen künstlerischen Anfängen, die ebenso bei Neureuther und Menzel festzustellen sind!). Eine Zeitlang unterlag er dann ganz seinem Einflusse, ein Zwillingsbruder. Die Loslösung von ihm bewirkte ein Abschwenken nach seiten der Ironie. So wurde er der klassische Verkörperer des Berliner — vormärzlichen — Bürgers, der von beidem einen Schuß im Blute hat. Schroedter blieb sich selbst da treu, wo Ironie das einzig gegebene Mittel zu sein schien: Im „Piepmeyer" von 1848. Wir werden es noch sehen. Immerhin ist es möglich, daß er bei ständigem Aufenthalte in der damals schon großen Stadt Berlin, der harten und an unvermittelten Gegensätzen reichen, ein Hosemann geworden wäre. Etwas von der weltberühmten Berliner Schnoddrigkeit hat auf die „Umzugskarte" abgefärbt (*Abbildung 1*). Sie richtete sich wider Buchhorns, des Kupferstechers, Art: die übliche Technik, die glatte Schraffur neben glatte Schraffur setzte, wurde aufgegeben; sie fand Ersatz in vielfach in sich zerklüfteter Schraffur. Vielleicht ein Versuch, vibrierendes Licht und Luft wiederzugeben — ein malerisches Wollen. Die gleiche Technik wandte er nur noch einmal im „Kampf um den Römer" (*Abbildung 2*) an. Das beidemalige Ergebnis, rein handwerklich, eine Verunklärung der Form. In seinem ganzen übrigen radierten Werke findet sich das nur aus der langen Kupferstechübung abzuleitende technische Verfahren, das sein zeichnerischplastisches Wollen am besten wiederzugeben imstande war. Der Künstler ließ hier sein Objekt nicht rein aus sich selbst, von innen heraus, wirken; sondern er trat von außen an das Objekt heran, mit der Absicht, diesem ein Außer-ihm-Liegendes aufzuprägen. Der Einwurf, hier handle es sich doch in erster Linie um persönliche, literarische Anspielungen, wäre nicht stichhaltig: in die gewiß höchst persönliche „Verlobungsanzeige" (1839) u. a. m. hat sich das Kunstwerk rein objektiviert. Den eben angedeuteten Zwiespalt am deutlichsten zeigt die Zeichnung „Das entfliehende Jahr" (von 1830/31); da mußte Schroedter

Abbildung 2. A. Schroedter. „Der Kampf um den Römer“ oder „Neid“
Radierung 1833

sogar zu dem unkünstlerischen Mittel einer Unterschrift (harmlosen Versen) greifen, um sich einigermaßen verständlich zu machen. Adolph Menzel lithographierte das Blatt (*Abbildung 3*); die auf den Wolken tronenden Figürchen, der Dreispitzmann und die Soldaten, könnten von seiner Hand sein. Gleichfalls von Menzel lithographiert ist das Doppelblatt „die gewiegten Flaschen“ und „die zerbrochenen Flaschen“. In dem drolligen Wiegenmann, dem Zwerg mit breitem Maul und langer überfallender Nase — einem unendlich häßlichen, aber gutmütigen Patron, offenbart sich zum ersten Male unverfälscht der ganze Schroedter. Einen schier endlosen Zug von ihm wesensgleichen Geschöpfchen

Abbildung 3. A. Schroedter. Das entfliehende Jahr. *Dorgerloh 71*

sollte der lustige Kauz eröffnen. Schmunzelnd und beglückt versenken wir uns in das winzige All, das Schroedters Geist schuf und bevölkerte. Ein Mikrokosmus, der sich nach eigenen, ihm innewohnenden organischen Gesetzen bewegt und regt. Aber die Phantasie, die diesen Mikrokosmos erzeugte, wuchs doch immer auf dem Nährboden der sinnlichen Wirklichkeit. Natur! das war die große Gebieterin, der er im unbewußten Drange folgte; deren Geheimnisse von Licht und Luft zu erlauschen und zu enträtseln er sich damals schon unablässig bemühte, während seine Kameraden treu der Tradition in Komposition und Farbe weiter ihre Bilder malten.

Gleich in dem ersten Blatt auf Düsseldorfer Boden, der Radierung „Pfropfenzieher" (1831) spürt man den kommenden Meister. Keimhaft sind hier bereits alle Elemente, die in Zukunft zu voller Entfaltung kommen sollten, vereinigt. Das technische Verfahren brauchte, auch in der zeichnerisch-plastischen Phase (bis 1840), keiner Umwandlung unterzogen zu werden; der Sechsundzwanzig-

jährige hatte ein in seiner Art nicht zu überbietendes Ausdrucksmittel gefunden. Das ist nach den mehr oder minder dilettantischen Berliner Anfängen um so erstaunlicher. Man ahnt ein großes Vorbild. Der kalligraphische Schnörkel, in den so lustig das Blatt nach oben ausklingt, weist auf Dürers Gebetbuch Kaiser Maximilians, das 1808 in den Lithographien Strixners bekannt wurde. Dürers Geist weht in Schroedters besten Blättern. Er hat sich in seinen Nürnberger Meister liebevoll versenkt. Ihm nicht so sehr das Äußerliche abgesehen wie die Cornelius und Neureuther; von denen freilich des letzteren „Randzeichnungen zu Goetheschen Balladen" in ihrem bezaubernden Linienschwung mit zu dem Kostbarsten gehören, was die Schwarzweißkunst im 4. Jahrzehnt aufzuweisen hat. Schroedter geht mit Dürer bis ins einzelne zusammen, wahrt aber trotzdem seine Selbständigkeit. Wie jener arbeitet er mit scharfem Umriß und modellierenden Schattenlagen. Die Klarheit der Form ist für beide erstes Gebot. Bleibt Dürer aber bewußt mehr in der Fläche, so benutzt Schroedter die Schattenlagen zu kräftig plastischer Modellierung. Über das Technische hinaus ist von Wichtigkeit, was den Grundcharakter dieser ganzen Kunst bestimmt: die Verbindung von Rankenwerk mit Figürlichem. Daß die Art der Verbindung, Einflechtung bei Schroedter auch Dürerisch ist, hat Seehaus sehr hübsch an Einzelbeispielen gezeigt. Eines jedoch haben weder Schroedter noch Neureuther noch die übrigen Künstler, die sich vom Gebetbuch anregen ließen (etwa Sonderland) bemerkt. Wölfflin macht auf die verschiedenen Größenmaßstäbe innerhalb eines und desselben Blattes aufmerksam. Dadurch wird das Kunstwerk, dem Maßstab der Wirklichkeit entzogen, in Überlebensgröße und eine grandiose Unwägbarkeit gesteigert, der der bewußte Verzicht auf räumliche Vertiefung entspricht. Schroedter schüttelt nicht die Maßstäbe durcheinander. Er hält an dem der Wirklichkeit fest — und reduziert diesen für seinen Mikrokosmus (die Gnomen, Kobolde, Hexen, Nymphen usw.) auf den Maßstab ihrer Wirklichkeit. Es ist eine Steigerung ins Enge, Trauliche, Bürgerlich-Gemütvolle. Der Geist zweier Zeitalter wird kund!

Die Entwicklung der Ranke als solcher und die Feststellung ihrer jeweiligen Bedeutung wird den besten Überblick über des Meisters graphisches Werk geben. „Das charakteristische Ornament der Zeit ist die ‚Arabeske': die S-förmige Ranke mit eingefügten Figuren, die, von der Antike geschaffen, in romanischen Füllstücken immer von Neuem wiederkehrt, dann auch von der Renaissance aufgenommen und von den deutschen Kleinmeistern mit Vorliebe gepflegt worden ist. Sie wird jetzt nicht als Quer- oder Hochfries, sondern in einer Kombination beider (zur Füllung des breiten Rahmens eines Buchrechtecks) verwandt. Ihr Erscheinen kennzeichnet den Übergang vom Klassizismus zur Neugotik. Sie ist im allgemeinen geräumig und leicht gehalten wie in Empire-Friesen, doch zeigt sich zugleich eine Neigung zum Krausen und zu einem gewissen Naturalismus[9])."

Abbildung 4. A. Schroedter. Der „Pfropfenzieher" oder „Traum von der Flasche". 1831. *Radierung*

Ganz naturalistisch ist die Ranke im „Pfropfenzieher" erdacht (*Abbildung 4*). Ihrer natürlichen Beschaffenheit nach streben Stengel und Blätter der Distel (aus der sie besteht), von gemeinsamem Wurzelgrund breit ausladend, empor und legen sich ungezwungen in S-förmige Kurven. Nur an der Stelle, wo auf breitem Blütenblätterdach rechts der weinselige Küfer am Faßspund und links der traurige König mit leerem Pokal sitzen, wird dem Wuchs der Pflanze etwas Gewalt angetan: sie muß den Genreszenchen zuliebe einen weiten Bogen beschreiben, schwingt dann freilich desto freier in zackige Blüten aus. Figur

und Arabeske sind nur eine lose Verbindung eingegangen; das Rankenwerk bildet gleichsam den dekorativen Untergrund, von dem und in dem sich das übermütige Treiben possierlicher Gestalten abspielt. Aber latent ist doch schon ein Wille vorhanden, die aufwärts strebende Tendenz der Ranke zum Träger der Bildstruktur zu machen. Das untere Drittel des auf beiden Bildhälften gleichartig konstruierten Rankengefüges zeigt etwas von diesem baumeisterlichen Willen, der dann ins Dekorative umgebogen wird.

Fürs erste aber wird der Gedanke der sich selbst tragenden Ranke nicht weiterverfolgt. Schroedter geht da ganz logisch vor. Der Akzent liegt auf naturalistisch. Wie in der Natur die Ranke, als etwas Labiles, eines stabilen Stützpunktes bedarf, so bringt der Meister jetzt im „Ständchen" (1833) als Träger des Efeugeschlinges festes, aber zierliches Stabwerk. Und sofort vollzieht sich die Trennung: die für die „Erzählung" ausgesparte Bildmitte und der aus Ranke und Stabwerk zusammengesetzte Rahmen. Hier freilich noch nicht als ein Selbständiges, sondern in enger Beziehung zum Bildinhalt; der innig gerührte Greis in Zipfelmütze lauscht aus dem Fenster im Rahmen der jämmerlich falschen Musik der Spielleute in der Bildmitte. Das Titelblatt zum „Rheinischen Sagenkreis"[10]) bringt gleich reichsten Ausbau des Rahmens. Er teilt das Blatt in zwei horizontale Zonen (in eine untere von $^2/_3$, eine obere von $^1/_3$ Höhe), die durch je ein Paar vertikaler Stäbe gegliedert werden, und zwar so, daß sie in der oberen horizontalen Zone zu beiden Seiten Quadrate abschneiden. Damit ist die Fläche in einzelne Felder aufgeteilt und Raum gegeben für Nebenszenen, die sich zur Hauptszene (dem Mittelbild) verhalten wie die thematische Durchführung zum Hauptthema in der Musik. Eine Abwandlung des Themas zeigt das Titelblatt zu Raczynskis „Geschichte der neueren deutschen Kunst" (1835). Rundstäbe geben die feste Umgrenzung; von ihnen löst sich die Ranke und windet sich je zweimal nach oben und unten zu kreisrunden Gebilden. Ähnlich „Der neue Simson" (1836); als hübsche Variante der das Blatt nach oben abschließende Fries mit der keck hingehauenen Philisterverprügelung. (Eine zusammenhängende Geschichte ist erzählt, wie im „Gutenberg" von 1840.) „Das Werkchen zeigt eine Entwickelung nach der Seite malerischer Gestaltung in den Schattenpartien der Figuren und eine stilistische Unsicherheit in der Schattierung einzelner Teile der hinteren Szene." In den bisher erwähnten Blättern haben wir es mit einem ausgeprägt zeichnerisch-plastischen Stil zu tun. Die Ausgestaltung des Stabwerkes und nicht der Ranke ist dafür bester Beweis: die Aufteilung in möglichst viele Felder soll möglichst vielheitliche Form vor Augen führen. Die einzelne Form will für sich abgelesen werden; der Rahmen bindet lose das verschiedene Einzelne zu gefälligem Ganzen. Die Form selbst muß da besonders reich und wirksam sein. Bevorzugt sind denn auch schlanke Gebilde von eigenartiger Silhouette. Da ist vor allem die in Blatt und Blüte vielgezackte, in nadelscharfe Spitzen

Abbildung 5. A. Schroedter. Der Verlobungskranz. 1839. *Radierung*

auslaufende Distel; wie eigens erschaffen für den Griffelkünstler. Der wilde Wein mit seinen langen, dünnen, spiralartigen Windungen, die Schroedter gern dürerisch in ornamentalen Verschlingungen bändigt. Das spärliche aber ausdrucksvolle Efeugewinde. Der grazile Kelch der Glockenblume. Kurz, Pflanzen aus Feld und Wald in ungebrochener Ausdruckskraft ihrer Ursprünglichkeit. Dünn und biegsam wie eine Weidengerte ist das Stabwerk; es braucht ja auch keine Lasten zu tragen: die duftige Ranke klettert lustig und spielerisch an ihm empor und umrollt es, nur an den notwendigen Stützpunkten, mit einer gewissen Zärtlichkeit. Der Stab ist Rundstab; die modellierende Schattenlage verleiht ihm einiges Gewicht. Hie und da als Astlöcher erkennbare Unterbrechungen beleben die sonst reglose Glätte; sie rufen eine Aufwärtsbewegung des Stabes hervor und deuten ihn als Träger. Im „Kampf um den Römer“ (oder „Der Neid“ 1833) und dem „Rheinischen Sagenkreis“[11]) ist diese Tendenz folgerichtig in die Formensprache der Gotik umgesetzt (Maßwerk, Krabben).

Mit dem Jahre 1839 ist der Umschwung zum Malerischen, der sich im „Simson“ ankündigend greifbarere Fassung in den „Frühlingsglocken“ (1837)

Abbildung 6. A. Schroedter. Geschäftskarte Buddeus. 1839. *Radierung*

findet, vollzogen. Der „Verlobungskranz" (1839), malerisch empfunden, zeichnerisch gegeben, schließt eine vergangene und eröffnet zugleich eine neue Entwicklung (*Abbildung* 5). Es ist ein Übergangs- und Gelegenheitswerk. (Trotzdem oder gerade deswegen von einzigartigem Zauber!) Ein voller Kranz naturalistischer Blumen beherrscht das Mittelfeld. Das Stabwerk ist das gleiche geblieben, nun aber nicht mehr als konkreter Träger sondern als abstrakte Bindung einer stilisierten Arabeskenranke. Zunächst behält der Meister seine Lieblingspflanze, die Distel, bei. Die spitzen Ecken des dreilappigen Blattes schleifen sich ab zu weichen Rundungen. Weich und breit wird es in voller Vorderfläche hingelegt, das dünne Stabwerk nach Möglichkeit verdeckend. Jedes Blatt für sich hat etwas Welliges, und das Ineinandergreifen vieler zu ornamentalen Gebilden, die wieder ihrerseits ineinander übergehen, verschmelzen, erzeugt eine einheitliche rhythmische Wellenbewegung. Das geschwungene Auslaufen oder die runde Umbiegung des Blattendes genügt auf die Dauer nicht mehr. Im „Arabeskenfries" (1848) rollt es sich bandartig mehrmals ineinander. An die Stelle der Distel tritt jetzt gern der bieg- und schmiegsame samtene Mohn, in

Abbildung 7. A. Schroedter. Don Quijote in die Hammelherde reitend. 1839. *Radierung*

der Spätzeit mit Vorliebe die üppige Orchidee; beide Pflanzen als hypertrophische Erzeugnisse der Züchtung. Aber die Ausdruckskraft des Distelgewächses muß immer dann herangeholt werden, wenn es sich um besondere Charakterisierungskünste handelt. Ihr Struppiges, Ruppiges, Widerborstiges hat an sich vielfache Komik; und die Komik nimmt zu, je strenger jenes in ornamentale Wohlbildungen eingezwängt wird. (Der „Don Quijote in die Hammelherde reitend", 1839, und die „Festkarte", 1843, können gar nicht ohne die Distelarabeske gedacht werden.)

Mit dem Streben nach malerischer Wirkung hat die Ranke ihre Bedeutung als gefälliges Beiwerk verloren. Sie tritt bestimmend in den Vordergrund; wird eigentlicher Bildinhalt. Ihr ist das erzählende, fabulierende Element ein- und untergefügt. Lebendiger Rhythmus lebt in ihr. Wie eine stählerne Feder schnellt sie empor und dreht sich in schwingenden Rhythmen zu Kreisen und Spiralen. Selbstherrlich kann sie nun auch des stützenden Stabwerks entraten. In der „Adresse Buddeus" (1839) wirkt es noch nach im verknoteten Tauwerk als bindende Umrahmung (*Abbildung 6*). Die Ranke steigt durch eigene Trieb-

kraft frei empor. Aller Fesseln ledig ist sie sich im „Quixote der Hammelherde" selbst überlassen (*Abbildung 7*). Bewundernswerte Erfindung, wie aus der Wurzel (links unten) der Schößling, zunächst dem Bildrand, eigenwillig umbiegt und dann in kühner Kurve über die ganze Breite des Blattes schwingend in lustiger Spirale (rechts oben) zusammenrollt! Den beiden anderen Kurven ist dadurch die Richtung zwangsläufig angegeben. Und obwohl, im Hinblick auf den hageren Ritter, das hagere Distelgewächs naturalistisch beibehalten ist — das Blatt wirkt durchaus einheitlich zusammengefaßt, wirkt malerisch.

Wieder muß das Unbewußte festgestellt werden, das Schroedter in diese neue Entwickelung hineintrieb. Daß er nicht schon früher den neuen Weg beschritt, läßt erkennen, zu welcher „Richtung" er von Natur aus neigte. Denn ein von 1836 vorliegendes aquarelliertes (Titel?) Blatt „Friederike v. Waldenburg" nimmt bereits in der breiten vollen Stilisierung ein gutes Teil dessen voraus, was sich in seiner Graphik ab 1840 bewußt vollziehen sollte. Das schöne Werkchen weckt in Stil und Farbe Erinnerungen an Arabeskenranken deutscher Miniaturen des 16. Jahrhunderts. Für die neue Phase wurde der jüngere Holbein vorbildlich. Hätte Schroedter selbst nicht zweimal diesen Meister namhaft gemacht, man würde mit Sicherheit seinen Einfluß erkennen. Im „Eulenspiegel" von 1856[12]) findet sich der „Krämer" des großen Totentanzes fast wörtlich wieder. Die Arabeske „Gutenberg" zeigt Schroedter am Werk, an Holbein geschulte „geläuterte Begriffe von ästhetischer Schönheit" zu erproben. Aber auf Kosten des Schroedters, den wir lieben. Es ist die gleiche Erscheinung wie in seiner Malerei, nur daß hier in seiner Graphik sich das typisch Schroedtersche dank seiner vorzüglichen Technik wesentlich länger hält. Die „Festkarte 1843" ist ein Hauptbeispiel für sein neues Wollen. Die Rhythmik der Arabeske erinnert an den „Quixote der Hammelherde". Nur ist es hier ganz bewußt auf eine „Schönheit" abgesehen, die ihr Vorzeichen im Formalen, nicht im Charakteristischen hat: die rechte Bildhälfte ist eine getreue Kopie der linken, im Gegensinn. Das grundsätzlich Neue aber: sowohl die Ranke als auch das von ihr umschlossene Figürliche werden malerisch aufgelöst. Die Arabeske, die früher durch leicht andeutende modellierende Schatten-

Abbildung 8. A. Schroedter. Arabeskenfries oder Bauernkirmes. Lithographie, *Blatt III, 1847*

lagen so reizvoll wirkte, zeigt jetzt tiefe massive Schattenpartien, die fleckig gegen helle Lichter stehen. Nicht so sehr die Form der Ranke soll herausgearbeitet werden, als vielmehr das, was einen bildmäßigen Zusammenschluß bewirkt. Das sind eben die rhythmischen Hebungen und Senkungen von Hell und Dunkel. Die Arabeske wird auf einen Blickpunkt konzentriert. Nur als ein Ganzes hat sie Berechtigung. Darunter leidet dann die Ausführung der Einzelheiten. Gewiß sind die technisch nicht minder sorgsam ausgefeilt als früher, aber man sieht ihrer ganzen Haltung doch eine gewisse routinierte Oberflächlichkeit ab. Dazu tritt weiter eine — man möchte sagen — malerisch-plastische Tendenz, die die angestrebte Üppigkeit noch steigern soll. Die Arabeske springt aus der Fläche reliefartig hervor; es ist, als ob Stuckornamente aufgesetzt wären. Dieser Prozeß beginnt mit der „Festkarte 1843" und findet seine volle Ausbildung im „Arabeskenfries" von 1848 (*Abbildung 8*). Freilich, der Fries mag, als Dekoration eines Eßzimmers gedacht, seinen Zweck: zu schmücken, zu beleben und zu erheitern, vollauf erfüllt haben; das soll aber nicht darüber täuschen, daß wir ihn, im Sinne eines graphischen Stils, als einen Niedergang anzusehen haben. Glücklicherweise hat Schroedter diese Art nicht weiter ausgebaut. Ganz aber konnte er sie nicht abstreifen: im Titelblatt „Was ihr wollt" von 1859 etwa finden sich die gleichen Elemente wieder (*Abbildung 9*), nun ganz erstarrt, akademisch, äußerlich. Anton von Werner, Schüler und später Schwiegersohn des Meisters, hatte das Unglück, an den Stil der Blätter der 50er und 60er Jahre anzuknüpfen.

Abbildung 9. A. Schroedter. Theaterzettel zu „Was ihr wollt"
Lithographie, 1859

Abbildung 10.
A. Schroedter. Titelblatt zum „Album deutscher Künstler in Originalradierungen". 1841

Die mehrfach angezogene Festkarte nun hat als weiteres Charakteristikum die Schlagschatten des Figürlichen. Sie finden sich zwar schon vom „Pfropfenzieher" bis zum Titelblatt zum „Album deutscher Künstler" von 1841 (*Abbildung 10*), wenige Blätter ausgenommen. Damit sollte, analog den modellierenden Schattenlagen, auf die Orientierung an der Natur hingewiesen werden, weiter nichts. Jetzt tritt stark die Nebenabsicht hervor, dadurch einmal die einzelnen Figuren untereinander zu binden und zum anderen breiter, fülliger, einheitlicher zu machen. Im Keime zeigt sich das in der „Adresse Buddeus" (1839) und gleichzeitig die Gefahr, die in dem neuen Wollen lag: bildhaft und dreidimensional zu werden, sehr geschickt umgangen. (Die quer ins Blatt gelegte Rolle, nach hinten in aufgelichteten Schatten verschwimmend, läßt nicht den Eindruck des Dreidimensionalen aufkommen.) Mit der „Festkarte von 1843" jedoch ist der Schritt getan und damit eine verhängnisvolle Situation geschaffen. Verhängnisvoll: denn das Räumlich-Atmosphärische des Figürlichen verlangte nach einer gleichwertigen Einordnung der Arabeske. Der Kompromiß mit dem malerisch-plastischen Stuckornament kam zustande; für einen flüchtigen Beschauer hebt das ja die Diskrepanz in etwa auf. (Der Arabeskenfries unterwarf sich in der statuarischen Ausbildung des Figürlichen

einem eigenen Gesetz.) Und nun ergab sich aus der Scheidung dieser unglücklichen Verkoppelung zweier sich kraß gegenüberstehender Stilwillen noch eine letzte Bedeutung der Ranke. Auf Stilisierung verzichtend, schlingt sie sich in voller naturalistischer Bildung wieder um Stabwerk und tritt nunmehr, man kann sagen in alle Rechte des einen Naturausschnitt abschließenden Rahmens, so in den „Vier Jahreszeiten“[13]) von 1850, oder dient, zu Girlanden gewunden, als dekorativer Abschluß des oberen Bildrandes: im „Festzug des Königs Wein“ (1850 und 1853). Damit und auch in der mehr zeichnerisch-plastischen Formgebung knüpfte Schroedter in gewissem Sinne wieder an die Frühwerke an. Nur daß den späteren Blättern das Ursprüngliche, das Schöpferische fehlt; sie zehren in allem und jedem von dem kleinen Kapital der Jugendzeit. Selbst ein so liebenswürdiges Ding wie der „Hochzeitszug“ von 1858, das gutem Schwind nahekommt, bringt zu den bekannten Elementen keine neuen hinzu.

Der Arabeske eingeschrieben ist das Figürliche. Es ist der Mikrokosmus, von dem schon kurz die Rede war. Er macht den Entwicklungsgang der Ranke mit: Das Figürliche nimmt mit dem neuen malerischen Stil an Masse ab und an Volumen zu. Dabei ist eine fortwährende „Entgeisterung“ zu beobachten, d. h. die kleine wimmelnde Welt mit ihren eigenen Gesetzen und Bedingungen muß allgemach verkleinerten Menschen Platz machen, die wie auf einer Bühne gewollt humoristisch Mummenschanz treiben. Der Wendepunkt ist etwa mit dem Arabeskenfries gegeben. Die Kunst war, eine harmonische Verbindung von Ranke und Figur zu finden. In den ersten Werken folgt Schroedter ziemlich treu dem Gebetbuch: er läßt die Ranke eine liebliche Umrahmung der Figur sein. Muß gesagt werden, daß die Blätter die köstlichsten sind? Es kommt da zu ebenso geistreichen wie witzigen Einfällen. Und sie sind so fein und zerbrechlich, daß, um etwas vom Wesentlichen aussagen zu können, Dichtergeist und -humor fast vom Range eines Gottfried Keller angerufen werden müßte. Keck, gleichsam improvisatorisch sind die drolligen Wichte — und bei diesen hält sich des Meisters Phantasie besonders gerne auf — auf die Fläche gesetzt, in losem, aber doch logischem Zusammenhang mit der Ranke; man beachte im „Pfropfenzieher“ etwa, wie der Gnom auf dem Ziegenbock rechts und der kröteaufspießende Ritterling links das Supplement zu der spitzen Arabeske bilden. Neben den Kobolden ist dann die übrige Welt der Märchengestalten aufgeboten: Könige und Ritter, Nymphen und Hexen ... Aus Blumen wachsen holdselige Mädchengesichter, seltene Vögel breiten ihre Flügel aus und werden, wie etwa im „Verlobungskranz“ der Kakadu, ein Teil der Arabeske. Daß auch die Dichtkunst ihre altbewährten Helden Quixote und Münchhausen usw. stellt, versteht sich; sie stehen ja dem Reich der Märchen nahe. Aber auch die Menschen der Wirklichkeit verwandeln sich in dem Ensemble wirklicher Unwirklichkeiten in Fabelwesen: Liebe und Becherklang, ihre Sinne leicht verwirrend, hebt sich in götterleichte Lüfte — schafft reizende

Konflikte und löst sie im Handumdrehen ebenso reizend in Wohlgefallen auf. Am Ende wird doch alles wieder gut, weil es eben gut werden sollte; etwa im „Neuen Simson". Lebensgefühl der Romantik atmet in den Figuren, bindet sie zu Gruppen und schließt diese wieder wie mit einem magischen Band zu einem Ganzen zusammen. Immer wieder wird man auf das eminent Musikalische dieser frühen Blätter aufmerksam machen müssen. Man könnte die kleinen Szenen, die Schroedter scheinbar zusammenhanglos aneinanderreiht, vielleicht dem motivischen Verfahren Robert Schumanns vergleichen: Süße Töne wehen zu einer kleinen chrakteristischen Einheit zusammen, und dieses Motiv eben, kaum verklungen, läßt wieder wie zufällig ein neues Motiv entstehen. Aus der gleichen Stimmung — der Stimmung der Romantik — ist jedes Motiv geboren. Und diese Stimmung wieder bedingt die Inhalte. So ergibt sich eins aus dem andern. Dem Begriff Romantik den Hauptakzent gegeben, begreift sich nun, wie heterogenste Elemente harmonisch zusammenklingen können. Es ist ein beziehungsreiches Spiel von Gedanken, die der Quelle einer Empfindung entspringen. An dem „beziehungsreich" hat so Figur wie Arabeske gleichen Anteil. Das betont Schroedter einmal ausdrücklich, wenn er die Disteln die „ächten Strauchritter der Felder" nennt, der Rebe „Adel und Schönheit" beimißt und die Gurke als „Wohlbehäbigen Philister in seiner feigen Ruhe" charakterisiert und dann fortfährt: „so sind wir ... imstande, selbst in Ornamenten, wenn wir sie wohlverstanden der Natur entnehmen, gewisse ausgeprägte Charaktere und feingeistige Beziehungen zu geben, die dann als symbolische Zeichen entsprechende Gedanken anregen sollen"[14]). Der Quixote der Hammelherde ist dafür ein unübertreffliches Beispiel. Diese feingeistigen Beziehungen wirken nun auch auf die Art der Bindung von Figur und Arabeske zurück. Die Figuren haben etwas Schwebendes, trotz organischer Bildung Körperloses; und sie gehen mit der Ranke nur eine schwebende Berührung ein. Selbst da, wo die Ranke als Träger einer Last gedacht ist (man nehme etwa das entzückende Idyll des Malers mit der Staffelei im „Verlobungskranz"), kommt nicht so sehr die Empfindung von Kraft hier und Last dort auf; unwägbare Kräfte sind im Spiel, die trotzdem eine sinnliche Vorstellung der beiden Funktionen hervorrufen.

Das ändert sich durchaus erst mit dem ausgebildeten malerischen Stil. Denn es ist ja nicht so, daß mit dem Aufkommen des neuen Stils der alte zeichnerisch-plastische abgetan wäre. Vielmehr vermischen sich beide zuerst in jenen eigenartigen und wundersamen Blättern des Übergangs. Und von da ab gehen dann beide nebeneinander her, wobei der neuen Anschauung naturgemäß der Hauptanteil zufällt. Atmosphärisches wird jetzt, bei jeder Szene, durch tiefe Schatten klar gemacht. Genau der Ansatzpunkt jeder Last bezeichnet: Die Figur steht jetzt mit voller Sohle auf der Ranke als ihrer stabilen Tragfläche; sie lehnt sich mit voller Körperlichkeit an oder beugt sich über die

Arabeske wie über ein massives Eisengitter. Menschen von Fleisch und Blut stehen da, nüchterne Wirklichkeitsmenschen. Und sie nun kleidet der Romantiker Schroedter in die Kostüme vergangener Zeiten; mit Vorliebe der Renaissance, darin dem Geschmack seiner Epoche folgend — mehr freilich noch der Eigennatur, die mit der rauhen bloßen Wirklichkeit ohne Lust, Scherz und Poesie nichts Rechtes anzufangen wußte.

Es war nicht zu vermeiden gewesen, öfter auf die Gruppe der illustrativen Blätter hinüberzugreifen. Denn ohne weiteres sind die Fäden sichtbar, die sich von diesen zu den Blättern selbständigen Charakters hinüber und herüber schlagen. Ein ungeschriebener Text lag auch ihnen, wie dem malerischen Werk, zugrunde; nur daß sich hier, dem eigentümlichen Charakter der graphischen Kunst entsprechend, die rechte Melodie wie von selbst einstellte. Und dies: Des Künstlers Phantasie selbst hatte den Text geschrieben; ungebunden konnte er sich ergehen, und das Gedankliche, Beziehungsreiche wurde ihr wiederum zu einem erwünschten Wirkungsmittel. Anderes gilt von einem schriftlich festgelegten Text, den der Künstler zu illustrieren hat. Da wird seiner Phantasie ein bestimmter Bezirk abgesteckt, den sie anzuerkennen hat, will sie den Gedanken des Schriftkünstlers einen gleichwertigen Ausdruck geben — was meistens doch angestrebt sein wird. Der gleichwertige Ausdruck aber ist nicht die einfache Übertragung in eine andere Kunstsprache. Daher können Schroedters Radierungen zum Don Quixote in strengem Sinne nicht als Illustrationen angesehen werden[15]). Illustrieren heißt: zwischen den Zeilen lesen, des Dichters Gedanken um- und weiterdenken, und zwar so, daß sich aus dem Kunstwerk des Dichters ein neues Kunstwerk des Illustrierenden ergibt — sozusagen in abhängiger Selbständigkeit. Es braucht nur an des jungen Menzel geniale Zeichnungen zu Franz Kuglers Friedrich-Biographie erinnert zu werden — und man hat einen idealen Maßstab in Händen, was unter Illustration verstanden sein will. Das Urbild zu jenem Illustrationsstil, der dann ganz allgemein als der Buchstil der Zeit angesprochen werden darf, hat zweifellos Schroedter geliefert in seinen Radierungen zu Chamissos „Peter Schlemihl" von 1836[16]). Es sind vier ganzseitige Blätter (*Abbildung 11*). Jedes Blatt bringt eine Szene. Der Inhalt jeder dieser Szenen ist mit einem geringsten Aufwand von Mitteln ausdrucksvoll wiedergegeben. Die Angelpunkte der Erzählung sind geschickt herausgegriffen und, man halte den Text neben die Illustration, wörtlich wiedergegeben. Wenn trotzdem nicht der Eindruck einer bloßen Übersetzung in eine andere Kunstsprache aufkommt, so liegt das an der flotten, gleichsam improvisierten Niederschrift, die jede bildmäßige Abgeschlossenheit vermeidet (der landschaftliche Hintergrund der beiden letzten Szenen dient lediglich als notwendiger Stimmungsfaktor). Von Abbreviatur zu sprechen wäre noch verfrüht; man ahnt indes, wo hinaus die Entwicklung laufen mußte, wie wir sie dann bei Menzel finden. Daß mit Vorbedacht jeder bildmäßigen

Abgeschlossenheit aus dem Wege gegangen ist, das zeigt nun der jede Szene umspielende Rahmen. Dieser ist ein Rechteck, bestehend an der unteren Breitseite und den beiden Längsseiten aus zierlichem, aber festem Stabwerk, das sich nach obenhin in duftigem, naturalistischem Rankenwerk verliert und zu leichten, eben sich berührenden Kreisabschnitten an der oberen Breitseite zusammengebogen wird. Das Bedeutsame: dieses leichte Stab- und Rankengerüst greift in das Szenische über, oder besser: es wird mutwillig von der Figur überschnitten. Und nun tritt zu dem äußeren Moment der Ineinanderknüpfung dasjenige der inneren Beziehung: bei Schlemihl findet sich die Lilie mit weinendem Kind, spottende Spatzen, Winde, Palmwedel; beim grauen Mann die Distel, und auf dem ersten Blatt, als welcher er sich auf dem letzten entpuppt, ein hämisch grinsendes bockfüßiges Teufelchen. So dürerisch geistreich hat Schroedter nur dies eine Mal illustriert! Man möchte mehr Erzeugnisse dieser Stilstufe besitzen; etwa zum „Taugenichts" von Eichendorff[17]). Die Illustrationen zu Musäus' Märchen von 1842 sind nur minderer Ersatz in ihrer reichlich verwaschenen Märchenromantik. Vielleicht lag es Schroedter überhaupt nicht, einer längeren Erzählung mit dem Griffel zu folgen; sie legte seiner Phantasie Hemmschuhe an. Die knappe Form des Gedichtes war seiner Art gemäßer. Leider umbilderte er davon auch nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl. Das hat wohl seine Ursache in der mühseligen zeitraubenden Technik des Radierens und nicht zum wenigsten in der großen künstlerischen Gewissenhaftigkeit des Meisters. Die üppig wuchernden Einfälle beschnitt er wohlweislich, im Bestreben, nur dem vollkommen Durchgebildeten bleibenden Aus-

Abbildung 11. A. Schroedter. Illustration zum „Schlemihl"
Blatt I. *Radierung, 1836*

druck zu geben. So zeichnen sich die wenigen Blätter seiner Frühzeit durch außerordentliche Treue des Handwerks aus, und seine Beiträge zu den „Liedern eines Malers“ (1836) und den berühmten „Deutschen Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Maler“ erheben sich qualitativ weit über das sonst Gebotene. Die „Frühlingsglocken“ (1837) werden unter seiner Hand zu einer prachtvollen Phantasie, ein duftiges Gewebe aus Lenz und Märchenzauber. Die Wirkung ist erzielt durch Verdoppelung der paar im Gedichte enthaltenen Motive. Wieder sind es die kleinen humoristischen Einzelheiten, die entzücken. Im „Nachtmusikanten“ (1839, nach Abraham a Santa Clara): der Harfner von der Wache abgeführt, die schleunigst sich mit ihren Instrumenten davonmachenden vier musici usw. Überhaupt muß sich sehr bald, mit dem „Trinklied“ (1841), das Augenmerk auf jene Einzelheiten lenken, weil sie Schroedterschen Geist am klarsten widerspiegeln, den die Hauptszenen oft allzusehr vermissen lassen. Sie tragen, wie Seehaus richtig bemerkt, zu stark den Stempel des professionellen Humoristen; d. h. dem Künstler ist es nicht Ernst mit seiner Sache, er kompromisselt mit dem Geschmack des Publikums. Das gilt etwa von den Heineschen Liedern „Junge Leiden“ (1842) und „Heimkehr“ (sig. m. d. ♆): die scheue keusche Zurückhaltung, das Nurandeuten ist verflüchtigt; eine spießbürgerlich-biedermeiersche Wortwörtlichkeit erschlägt die espritvoll prickelnde Ironie des Sängers des Buchs der Lieder.

Bis dahin hatte Schroedter, man könnte sagen einer exklusiv-aristokratischen Romantik gehuldigt. Nun, 1841, dem Geburtsjahr der Revolutionslyrik, wird in sein Illustrationswerk eine neue Tendenz getragen: die demokratisch-politische. Der konnte er sich so wenig entziehen wie irgend sonst ein Künstler der Zeit. Das Schlagfertige, Effektvolle, auch dem Geschmack der unteren Klassen Zusagende wird angestrebt: das Breite, Volle, Eindeutig-Wirksame. Es ist das nur ein anderer Ausdruck seiner jetzt genugsam schon bekannten neuen Wirklichkeitsanschauung. Etwas Flugblattartiges eignet allen jenen Schöpfungen; man merkt ihnen ein schnelles, fast hastiges Lebenstempo an — so in der höheren, Künstlerehrgeiz fast drangebenden Unbekümmertheit des Entwurfs wie in der allzu billigen Niederschrift. Immerhin soll nicht geleugnet werden, daß dem Illustrator oft recht gut glückt, was dem Meister in der Berliner Lithographienfolge versagt geblieben war: das echt Volkstümliche. Darunter fallen etwa die Illustrationen zu Musäus' Märchen und dem Düsseldorfer Künstleralbum, oder das witzige Titelblatt zu dem „Komischen Volkskalender“ (1854): Marionetten vor schwarzen Grund gestellt, unten der Kobold Posaunenträger echt Schroedterscher Prägung. Aber das sind doch nur Ausnahmen. Das notwendig mit dem Volkstümlichen verbundene Derbe, was ihn schon bei dem Eulenspiegel abstieß, verdirbt ihm fürderhin nun vollends das Konzept, und es war gerade kein glücklicher Ausweg, wenn er, der Illustrator des Schlemihl, wieder die Vignettenkunststückchen seiner Kindheit auskramte und nun in

ganz gleicher Weise Bücher (jene unförmlichen Prachtausgaben der 50er und 60er Jahre) im Geschmack des Rokoko usw. schmückte. Der so geschmückte „Liebesfrühling" Rückerts (o. J.) oder Uhlands Gedichte (1867) werden Dokumente einer stillosen, einer schrecklichen Zeit bleiben.

Das Flugblattartige eignet in Sonderheit einer kleinen Gruppe von Blättern, die direkt auf die Politik Bezug nehmen. Schroedter war von Hause aus in keiner Weise Politiker; und gar das Revolutionäre widerte ihn, den Künstler im Goetheschen Sinne, an. Er dachte da fast wie Adalbert Stifter, dem politische Kämpfe nur „törichte Raufhändel" bedeuteten. Aber wie der Künstler in ihm sich nach Einheit der Anschauung, der Gestaltung sehnte, so der von heißer Liebe zu seinem Vaterlande durchglühte deutsche Mann aus der elenden Kleinstaaterei hinaus zur Einheit des Reichs. Die Wendung ins Politische bezeichnet vor dem „Großen Jahr" das Blatt Arndts „Deutsches Vaterland"; die Anregung des großen Jahres selbst bringt „Grundrechte des deutschen Volks" und „Piepmeier". „Die Grundrechte", auf denen die in der Mitte thronende, kettenzerreißende Justitia von fern an Rethel erinnert, sind in der Erfindung höchst konventionell, darin den Ton angebend für die Blätter, die mehr den gesinnungstüchtigen Patrioten als den Künstler empfehlen. Bleibend Wertvolles wurde nur im „Piepmeyer" geleistet.

„Piepmeyer", sagt W. v. Schadow, „ist die einzige Errungenschaft, deren sich die Nation wahrhaft zu erfreuen hat." Es ist ganz hübsch, die Lebensschicksale zu verfolgen, die den Meister in Frankfurt a. Main jenes famose Werk schaffen ließen. Dem Jahre 1839, als lebensglücklichstes sich kennzeichnend durch den „Verlobungskranz", war im folgenden die Vereinigung mit der schönen Alvine Heuser gefolgt, der Nichte des bekannten Frankfurter Verlagsbuchhändlers Jügel, in dessen Haus sie fünfzehnjährig kam, als dieser gerade die „Rheinsagen" herausgab. Der bis ans Ende ungetrübten Künstlerehe gebrach nur, was selbst Idealisten nicht entbehren können. Und leider war in dem sonst so lustigen Düsseldorf seit 1842 eine „allgemeine Sparwut" eingerissen, was mit sich brachte, daß die Künstler „wenig Aufträge, und wenn, untergeordnete" erhielten. Zur Mitte des Jahrzehnts hin steigerte sich das: „Bildernot ist über die Künstler hereingebrochen . . . ganze Ladungen kommen unvermindert von den Ausstellungen zurück." Daher fand eine starke Abwanderung der Maler statt. Die Gärung in den Staaten wuchs, das Jahr 1848 kündigte sich an. Auch Schroedter stand bald vor der Frage: Was tun, wohin? Zartsinnig wie er war, brachte er erst einmal Frau und Kinder vor den stürmischer werdenden Zeiten in sicheren Hafen der Frankfurter Verwandtschaft — und hoffend, in der großen Stadt größere Aussicht auf Bilderverkauf zu haben. Als sich diese Aussicht als trügerisch erwies, dämmerte in ihm der Gedanke an eine Auswanderung nach Amerika auf. Aber in London, wo er sich sieben Wochen umhörte, sprach sich alles gegen sein Vorhaben aus. In Frankfurt

entsinnt er sich seines Helden Don Quijote wieder; der soll ihm zum zweitenmal Glückbringer sein. Er denkt an „ein Heft künstlerisch ausgeführter Radierungen". Der Plan kommt nicht zustande. Dagegen hören wir am 7. August 1848, daß in 14 Tagen ein Heft Lithographien in Berlin [18]) erscheinen werde, von welcher Herausgabe sich der Autor Gewinn erhoffe, unter dem Titel: „Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneten zur Constituierenden Nationalversammlung zu Frankfurt a/Main von J. H. D. und ⚚, Professoren der Frescomalerei". März 1849 ist das Werkchen bis auf zwei Blatt zusammen und erscheint nun, unter einstimmigem und klingendem Beifall, als ein Ganzes in Jügels Verlag. Daß der Onkel Jügel Schroedter zur Ausführung jenes Werkes nach Frankfurt gezogen hätte, wie Beringer will, scheint nach dem Bisherigen nicht glaublich und wird widerlegt durch einen Brief Schroedters an Robert Reinick vom März 1849, in dem er seine Gründe für den Umzug nach Frankfurt darlegt.[19]) Aber das ist unwesentlich; das Wichtige ist vielmehr, daß Jügel die Bekanntschaft vermittelte mit dem Abgeordneten für Hannover und Reichsjustizminister (seit 1849) Johann Hermann Detmold — das die Auflösung des J. H. D. Beide Männer fanden sich in der Übereinstimmung ihrer politischen Überzeugung. Und sie taten sich zusammen und schufen im Verein das hohe Lied auf Partei- und Nationalerbärmlichkeit im Bilde des Herrn Piepmeyer.

Was den Namen Piepmeyer anlangt, so hatte den der politische Jargon der Paulskirche für einen vor lauter Gesinnungstüchtigkeit gesinnungslos werdenden Parlamentariertypus gefunden, und „dieser Gattungsname scheint in letzter Linie auf den Eigennamen des bekannten Heidelberger Professors Mittermaier zurückzugehen, der eigentümlich zwischen gemäßigtem Liberalismus und zeitgemäßem Radikalismus hin und her pendelte."[20]). Es hatte sich also schon eine bestimmte Vorstellung mit dem Namen Piepmeyer verbunden. Eine „Fabel" zu erfinden, war dem witzigen Juden Detmold, der in seinen „Randzeichnungen" 1843 unter dem Abschnitt „Die schwierige Aufgabe", einer glänzenden und unerbittlich scharfen Satire auf die Ängstlichkeit des eingeschüchterten Philisterliberalismus, eine ähnliche Aufgabe bereits meisterhaft gelöst hatte, nicht schwer. Wenn in der neuen Satire alle scharf zugespitzte Ironie, alle einseitig gerichtete parteipolitische Stellungnahme zugunsten eines „alle Fraktionen in gleichem Grade befriedigenden Humors" aufgegeben wurde, so ist das unbedingt auf Schroedters Einfluß zurückzuführen. Schroedter hat den Text Detmolds für seine Zwecke zurechtgestutzt, weniger durch aktives Eingreifen als durch passives Verhalten. Darauf hin deutet eine kleine Episode, die sich abspielte, als das Werkchen bis auf zwei Blatt zusammen war. Der strittige Punkt: das Erbkaisertum. Detmold, ein Gegner, will von seinem dafür begeisterten Partner „Anspielungen und Bissigkeiten" aufgenommen wissen: „Gegen welche sich der ganze Reichtum meines politischen Haares sträubt."

Als Schroedter unter diesen Umständen lieber auf eine Herausgabe des sechsten Heftes verzichten will, bietet Detmold die Hand zum Vergleich. In das letzte Heft „von den Vortheilen, welche das Erbkaiserthum bietet", ist so in der Tat etwas von Schroedters wahrer politischer Überzeugung gekommen.

Auf dem Vergleichswege wurde also der Text zum Piepmeyer zustande gebracht. Es würde zu weit führen und auch nicht hierhin gehören, zu untersuchen, wie sich im einzelnen dieser Vergleich vollzogen hat. Typische Schicksale erlebt seine typische Figur, keine überraschenden Geschichten. Wilhelm Buschs Satiren lassen sich vergleichsweise heranziehen, nicht Rudolph Töpfers[21]) erzählende Zeichnungen, wie es Fr. Th. Vischer für jenen fälschlich getan hat. In Buschs bekannten „Streichen" ist ganz bewußt ausgebildet, was im „Piepmeyer" noch mehr oder minder dem Zufall überlassen blieb. „Streiche" — auch der Herr Abgeordnete spielt solche, aber nicht irgendeiner typischen Figur der Gesellschaft, wie bei Busch, sondern gleichsam der Idee der staatlichen Organisation, die für ihn nun freilich in nichts anderem besteht als in der gründlichsten selbstischen Ausbeutung der politischen Konjunktur. Dieser abstrakte Staat verkörpert sich in einer ganzen Fülle durch das Spiel von Zufall und Laune hergewirbelter Gestalten, die sich jedoch, trotz ihrer konkreten Menschengestalt, nicht mit Leben und Blut füllen, nicht füllen können, weil durch ihr Gewand immer das Abstraktum einer Idee schimmert. Andererseits: Ihm, dem unbedenklichen Egoisten, bleibt alles Hintergrund, Marionette, Schemen. Piepmeyers „Streiche" sind seine Sinneswandlungen. Er wandelt seine Überzeugung, wie es sein augenblicklicher Vorteil heischt; rückt einmal mit seiner „politischen Überzeugung etwas weiter links", jetzt „etwas weiter rechts". Zielstrebig verfährt der Streber dabei nicht. Seine „Streiche" sind nicht eindeutig fixierbar. Wenn man will, könnte man deren sechs herausschälen (die sich dann mit den sechs Heften ungefähr decken würden), innerhalb denen sich die „Kleinen Sinnesänderungen" abspielen würden. Gerade diese verwischen die Disposition; als Ganzes bleibt ein in dem steten Hin und Her der Bewegungsrichtung zwar immerhin sehr amüsantes, aber doch etwas ermüdendes Gebilde zurück. Wie Piepmeyers Charakter — molluskenhaft, verblasen, formlos. Letzten Endes ist nur des Piepmeyer Figur als solche einprägsam, nicht die Stationen seiner Wandlungen. Dennoch sind an den Stellen, die zu einer neuen Bewegungsrichtung überleiten, deutlich Ansätze zu strafferer Gliederung erkennbar — ein Gedanke, den eben Busch später aufgreifen und in stark epigrammatischer Zuspitzung ausführen sollte.

Durch die Mitarbeit am Text leistete sich der Illustrator wertvolle Dienste. Er versteckte sozusagen in jenen das ihm vorschwebende leibliche Bild Piepmeyers mit all seinen Humoren; und als er mit der bildlichen Niederschrift fertig war, zeigte sich, daß seine Illustrationen das eigentlich Primäre sind, der Text nur eine Bestätigung dessen bildet, was da oben vor sich geht. In der

handgreiflichen Wechselbeziehung von Illustration zum Text liegt das durchaus Volkstümliche.

Seine graphische Aufgabe nun, schrieb der Meister, wolle er lösen „in einer Weise, als würde von einem obskuren Dilettanten mit der Feder gezeichnet". Von Dilettantismus kann natürlich nicht die Rede sein; im Gegenteil: Schroedter ist hier mit einem technischen Raffinement verfahren, das in seinem übrigen Werk einzig dasteht. Diese Ausnahmestellung hat nach einem Vorbild suchen lassen; es bot sich anscheinend in den Zeichnungen Rudolph Töpfers dar[22]). Das Vergleichsdritte: die eigenartigen Spiralschraffuren, die hier und dort annähernd die gleichen sind. Aber Schroedter wendet sie nicht im Sinne Töpfers als formzerstörendes atmosphärisch-impressionistisches Mittel an, sondern sie erfüllen bei ihm gerade den entgegengesetzten Zweck: Die zeichnerische Form zu heben, zu beleben. Ein Mischstil, den wir schon als eine Sonderheit des Meisters um die 40er Jahre kennen. An jenen Stil knüpft der Piepmeyer an. Die scharfe Umreißung der Figur, die modellierenden Schattenlagen — ein zeichnerisch-plastisches Bemühen, das ist die Unterlage. Die alten Mittel, nunmehr ganz souverän beherrscht; ein Höchstmaß handwerklichen Könnens und Verfeinerung. So wie sich über das zeichnerisch-plastische Bildgerüst des Don Quijote eine malerische Oberhaut zieht, so sollen hier die Schraffuren (abgesehen von der Unterstreichung der Form) zur Bindung der Figuren, Vereinheitlichung des Bildeindrucks dienen. Wollte man schließlich den Piepmeyer auf seine Urelemente zurückführen, so wird unschwer der Umrißzeichner des Meisters Buchhorn herauszuspüren sein: Etwa in der Art wie eine Hand mit angelernter Sicherheit nachgezogen ist. Das Erinnerungsbild ist auch im Piepmeyer überwiegend; das Studium direkt nach der Natur ist wieder zu kurz gekommen, obwohl gerade für dieses Werk einige Studienblätter vorliegen, die nicht anders als vor dem Naturvorbild entstanden sein können. Denen aber ist es vornehmlich um das Festhalten interessanter Bewegungsmotive zu tun; die Anatomie im einzelnen ist recht summarisch behandelt.

In charakteristischen Bewegungsmotiven und innig damit verbunden in einer sehr differenzierten Mimik besteht Reiz und Wirkung des Piepmeyer. Bedenkt man, daß er, Piepmeyer, auf den 49 Blättern der sechs Hefte nicht weniger als 103 mal in Person auftritt, und zwar in immer neuer Situation und Pose — ausgenommen die paar typischen Wiederholungen, gleichsam die Gelenke der Erzählungen — so ist allein schon an dieser Äußerlichkeit eine erstaunliche Summe von Erfindung abzulesen.

Vorgeheftet ist dem Büchlein, wie es der Biographie eines bedeutenden Mannes zukommt, das Porträt des Herrn Piepmeyer. Eine eigenhändige Unterschrift „mit dem Schnörkel voll Aufgeblasenheit und Selbstüberschätzung" und der bombastische Wahlspruch charakterisieren vollkommen die ganze innere Nichtigkeit des Porträtierten: „Die Selbstherrlichkeit der Haltung"; „der riesige

Mund, die Schleuse für Phrasen; die Furche von der Nase herab, das Zeichen aller Berufsredner; die herrische Nase", nicht unähnlich einem Flaschenkürbis; die arrogant und listig unter halbgeschlossenem Augendeckel hervorblinzelnde Pupille; die gewichtigen Augenbrauen; der üppige Biedermannsbart; die „Ehrfurcht gebietende Glatze" über niedriger beschränkter Stirn. Jedes Teil durchaus seriös gebildet; das Ganze ein Ensemble von überquellendem Humor. Der Leser ahnt, was er von dieser Bauernschlauheit Bedenkliches und Nachdenkliches zu erwarten hat. Ahnt, um ein bitteres Wort Hebbels über den Deutschen zu zitieren, wie ergötzlich sich dieser geborene Infinitiv deklinieren lasse. Al fresco beginnt Schroedter seine „Streiche", d. h. die große Geste überzeugungstreuer Gesinnung, deren sich Piepmeyer vor seinen Wählern bedient, soll über die Fragwürdigkeit dieser Gesinnung hinwegtäuschen. Einstimmige Wahl von Monarchisten und Republikanern — geschmeichelt und devotes Lächeln, der Körper eine demutvolle Biegung. Stille Verachtung dem unmündigen Volke gegenüber: die lässig eingehängte Rechte, abweisend abgestützte Linke, zurückgebogener Kopf; halb leutseliger Hochmut, halb Kriecherei in der Erkennungsszene. So wird die ganze Skala der Mimik durchlaufen: von alberner Selbstgefälligkeit bis zur momentanen Erkenntnis der Nichtigkeit; erster Besuch der Paulskirche, wo Platz nehmen, rechts oder links? der ganze Mann bebende Angst, eine krumme Linie: vorquellende Augen, dem Weinen nah, Zylinder in verkrampften Händen vor den Leib gepreßt, schlotterndes Gebein, kaum wagen die Fußspitzen den Boden zu berühren. Die Rettung bringt der Journalist; neben Piepmeyer die einzig typische Figur: spindeldürr, fesch, wohlgepflegter, wallender Künstlerbart, edel geschwungene Nase, blitzendes Auge, Demokrat. Der Journalist war vielleicht anfangs dazu erdacht, die Rolle eines Mephisto zu übernehmen, aber er verschwindet bald wieder von der Bildfläche. Er wäre notwendig gewesen, wenn der Politik — „den Anspielungen und Bissigkeiten" — ein Hauptanteil zugefallen wäre: Piepmeyer würde ein Werkzeug in den Händen eines Unverantwortlichen gewesen sein und so in etwa entschuldbar. Was aber jetzt von Politik hineinklingt, das kann Piepmeyer getrost auf die eigene Kappe nehmen: er kommt stets post festum und als gänzlicher Ignorant. Politik ist für ihn ein stetes Verwundertsein, ein stummes Staunen: „Er meldet sich zum Wort, erhält dasselbe aber nicht, weil Schluß der Diskussion erfolgt" (*Abbildung 13*); „zum ersten Male auf der Tribüne nimmt er einen zurückgenommenen Antrag wieder auf"; als er in der Paulskirche eine Rede hält, verläßt das Auditorium fluchtartig das Lokal. Sicher hat Detmold-Schroedter sehr feine und tiefe Dinge in diesen stummen Szenen den Zeitgenossen gesagt. In ihnen lebt etwas von echter feinliterarischer Komödie, mit jenem leisen Unterton tragischer Ironie. Und noch eine andere Gruppe von Szenen kann hierzu gerechnet werden: Die Piepmeyer in seinen einsamsten Stunden zeigen, seinen Sinneswandlungen (die übrigens genau wie

im modernen Kino durch äußere Anlässe: Zeitungsnotizen bewirkt werden). Hier angelehnt in schöner Pose, die Füße gefaltet, schmunzelnd die „Allerneuesten Zeitereignisse" im Journale lesend — und der pfiffig und frech in die Luft stehende Mittelfinger der linken Hand sagt hinreichend über eine vollzogene Sinneswandlung aus. Oder hier: Der Denker im Konflikt — Rumpf und Haupt gebeugt, Arme auf Rücken verschränkt, die Knie durchgedrückt, die Jakobinermütze tief ins Gesicht geschoben, nur noch eine melancholische Nasenspitze zu sehen — eine Linie ganz Ausdruck: kummervolles Meditieren. Gegen solche stummen Monologe müssen die Bilder mit äußerer Aktion etwas zurückstehen. Sie bringen oft eine gar zu absichtsvolle Komik; sie sind zu laut und deutlich. Piepmeyer spielt die lustige Person, die um jeden Preis die Lacher auf ihrer Seite haben will. Das beginnt recht eigentlich mit der Szene, „in welcher Weise Piepmeyer sich die Statue denkt, welche ihm das Vaterland einst errichten wird". Ein Lustspiel beginnt, das weiter nichts als unterhalten will. Daß da die Situationskomik obenan steht, braucht kaum gesagt zu werden. Kontrastfiguren werden in großer Anzahl benötigt; nur so ist noch der Humor Piepmeyers variabel. Wo sie fehlen — wie flau wirkt etwa die Albumszene!

Abbildung 12. A. Schroedter. Illustration zum „Schlemihl". Blatt II. *Radierung, 1836*

Das Ende des Werkchens schlägt in tolle Posse um. Reinkultur von Blödsinn — und deshalb so überaus lustig. Der Demokrat Piepmeyer wird Monarchist und lanciert sich in die vornehme Welt. Der „Kammerherr des Kaisers", „Tanzunterricht" (*Abbildung 14*), Piepmeyer in adeliger Gesellschaft, die Metamorphose zum ministerähnlichen Gebilde — das ist ausgelassenster Dreivierteltakt, Karnevalstimmung. Man vergißt darüber fast, mit wie billigen Effekten Schroedter arbeitet, und daß an die Stelle durchseelter Mimik Grimasse, Karikatur getreten ist.

Das letzte Bild: „Piepmeyer reiset am ersten April nach Berlin, um etwas zu werden", deutet nicht notwendig auf eine Fortsetzung. Doch sie war geplant: „Als Minister oder Reichsregent à la Raveaux." Die Einsicht aber, daß sich die Humore Piepmeyers zur Genüge ausgewirkt hatten, ließ Schroedter von einer Fortsetzung absehen.

Inmitten der pilzartig hervorschießenden Kleinbildkunst des Revolutionsjahres muß der Piepmeyer mit an erster Stelle genannt werden. In seiner Art jedenfalls ein klassisches Werk! Daneben wären höchstens noch Pechts Karikaturen über die Paulskirche zu nennen. Hosemanns sonst so witziger Griffel blieb diesmal merkwürdig matt und flau. Eine Satire auf die Zeit zu schreiben — gewiß, darum war es den Künstlern jener Tage ohne Ausnahme zu tun. Der Stoff dazu lag sozusagen auf der Straße. Im Stofflichen stehen sich daher natürlich die einzelnen Werke nah. Direkte künstlerische Zusammenhänge festzustellen — zum Piepmeyer —, dürfte dagegen schwer fallen; es sei denn, daß sich der Zeitgeist ganz allegmein als ein Zeitstil erkennen lasse, wie das für die 30er Jahre festgestellt wurde. Was den Piepmeyer im besonderen hervorhebt, ist, daß Schroedter im großen und ganzen verstanden hat, das zeitlich Bedingte zugunsten eines Überzeitlichen auszumerzen. Ein Überzeitliches en miniature. Die große Bildkunst jener Sturmjahre — auch nur daran zu erinnern, würde eine Ungerechtigkeit gegenüber dem in engbürgerlicher Gesinnung festverankerten Werkchen Schroedters bedeuten.

Nach diesem vollen Griff in die nächste Gegenwart kehrte sich der Meister wieder seinen alten lieben romantischen Figuren zu. Ein Neues aber tritt in Blättern auf, die sich zu einer Gruppe vereinigen lassen. Es sind dies: „Triumpfzug des Königs Wein" (1850 und 1853) und im weiteren Verfolg des Themas die „Vier Hauptgetränke"; sozusagen als Seitenstück zu letzteren 1850 „Die vier Jahreszeiten"; 1858 der „Hochzeitszug". Sie stimmen überein in der Technik — der Wasserfarbe — und der Art der Darstellung, einer Darstellung, die sich wohl von dem Festzug Maximilians herleiten läßt. Die Blätter sind gekennzeichnet durch die Leuchtkraft einer männlich gesunden Farbe, natürliche Anmut der Farbenzusammenstellung und, mehr oder minder, einheitliche Bindung der Fläche. Ganz wunschlos ist das zwar auch hier nicht zum Ausdruck gekommen; der klassizistische Kolorist in Schroedter war bis zuletzt nicht auszutilgen. Aber man nehme etwa das Landschaftliche der „Jahreszeiten": da ist Duft, Atmosphäre, malerische Weite der Empfindung — ein ganz natürliches Behagen in malerischer Anschauung, das sonst bei ihm ja nur in zwei, drei Bildern der Frühzeit zu finden war. Daß J. C. N. Scheuren mit den stimmungsvollen landschaftlichen Hintergründen seines „Rheinalbums" Anreger gewesen ist, kann wohl als gewiß hingestellt werden; es zeigt schlagend, wo hinaus die allgemeine Entwicklung drängte. Mit graphischem Stil haben diese Dinge freilich so gut wie nichts mehr zu tun.

Abbildung 13. A. Schroedter. Aus „Piepmeyer". Blatt 10. *Lithographie, o. J.*

Wieder muß betont werden, daß der aufs Malerische gehenden Gesinnung Schroedters die verhängnisvollsten Hemmungen entgegenwirkten von seiten seines Überinteresses am Stofflichen. Diesmal nun und fortan liebte Schroedter, sich der Allegorie zu bedienen. Vermummung, Fastnachtsspiel hatte den Meister immer gelockt, und gerade in der Vielseitigkeit der Verwandlung — in seinem Mikrokosmus hatte er den Reichtum seiner Phantasie aufs glänzendste erwiesen. Allegorie schließt sich da jetzt scheinbar zwanglos an: sie ist gleichsam typisch gewordene, offizielle Vermummung. Vielleicht schlechthin eine Alterserscheinung der Kunst, bedeutet ihr Auftreten jedenfalls für Schroedter ein Nachlassen der Phantasiekräfte, den Abschluß seiner Entwicklung. Mit Recht stellte er sich selbst einmal um diese Zeit die Frage, ob denn seine Phantasie erlahmt sei? Von schweren Künstlerkämpfen hat man ja bei ihm nie reden können; aber was in ihm war von Künstlerkampf, er gibt ihn auf, er geizt nicht mehr um höheren Lorbeer; — er findet darin sein Genüge, der Kunst ihre rein schmückenden Seiten abzugewinnen. Kunst, nicht Seelenmittelpunkt, sondern heitere Umspielung, inniger Genuß des Daseins. Gewiß, das war für ihn Resignation, harter Entschluß, fürder den Schwerpunkt seines Schaffens auf Kunstgewerbe — davon sprechen wir — zu legen, legen zu müssen. Denn in den Traditionen des Klassizismus erzogen, stand für ihn der Mensch im Zenit aller Kunst; Kunstgewerbe mußte ihm, als Selbstzweck, als etwas Untergeordnetes, wenn nicht gar Anrüchiges erscheinen. Aus Kraft-

überschuß hatte er einmal zwar derartige Arbeit geleistet im Auftrage Wageners; ein Nebenbei. Und den köstlichen Pokal mit Künstlersignatur in Händen mag er sich ein später Enkel Benvenutos gefühlt haben[23]). Jetzt mußte er es um des „schnöden Mammons" willen tun. Als jedoch ein Heft „Schnurmuster" bei Künstler- und besonders Damenwelt Anklang fand, kam dem Arabeskenmeister von selbst Befriedigung: „Ich glaube, daß ich fürs Dekorative geschaffen bin". Mit dieser Privateinsicht stellte sich seinem klugen Geiste zugleich die Erkenntnis ein, welch große ethische Aufgabe ihm das Schicksal zugeschrieben habe. Vergegenwärtigen wir uns die Zeit: wir sind in den 50er Jahren; der Stil des Biedermeier „überwunden"; Unsicherheit des Stilempfindens auf allen Gebieten; Geschmackverderbnis durch Pseudorenaissance — und Rokoko. Man braucht sich ja nur eine jener Zimmereinrichtungen vorzustellen — und man wird das große Verdienst Schroedters nach Gebühr würdigen, wenn er seinen Zeitgenossen den Begriff der „Materialechtheit" in Tat und Wort nahezubringen versuchte. Einen neuen Stil zu schaffen — bei Gott! dazu vermaß er sich nicht. Er wollte nichts weiter als, vom Ornamentalen ausgehend und am Ornament und an der Arabeske eindringlich zur Anschauung bringen, daß das „organische Gesetz der Natur" respektiert werden müsse, weil nur dergestalt in der Kunst „die Fülle von Harmonie" hervorgebracht werden könne. Von seinen eigenen Arbeiten ist uns außer den Schnurmustern, die wenig originell sind, aus der Frankfurter Zeit nichts bekannt. Sein Wissen über diesen Gegenstand ist mit dem gesprochenen Worte des Lehrers verklungen. Doch nicht ganz: an vier seinem oben zitierten Aufsatz entnommenen Beispielen läßt sich Stärke und Begrenzung seiner Lehre ermessen.

1. „Wird der Organismus bei Darstellung von Arabesken und Ornamenten mißverstanden oder übergangen, so kann das Dargestellte schwerlich schön oder lebensfähig werden; die Phantasie wird unter diesen Umständen nur Abnormitäten, Ungeheuerlichkeiten und Lächerliches gebären, z. B. nicht Schilfblätter auf hohen Tannen; nicht Eichenäste auf schwanken Winden."

2. „Selbst die abenteuerlichsten Erfindungen der Phantasie müssen gewissen Gesetzen organischer Entwicklung unterworfen sein — den Schein der Gesetzlichkeit retten."

3. „Die Behandlung des Ornamentes soll dem jeweiligen Material angepaßt sein. Was in Stein ausgeführt ist, das muß etwa so aussehen, als wäre es aus dem Stein erwachsen."

4. „Bei dem anerkannten Mangel eines Stiles, im Großen wie im Kleinen, in welchem die Zeit ihren eigentümlichen Ausdruck findet, ergreift und benutzt man wechselweise die Ornamentik jedes Jahrhunderts und jeder Nation."

Um seinen Ansichten Gewicht zu verleihen, hätte es für Schroedter eines Lehramtes bedurft. Das stellte sich aber erst 1859 mit seiner Berufung als ordentlicher Professor an das Polytechnikum in Karlsruhe ein. Eine Über-

Abbildung 14. A. Schroedter. Aus „Piepmeyer". Blatt 45. *Lithographie, o. J.*

siedelung nach Düsseldorf (1854) ließ ihn nur kränkend erkennen, daß eine neue Generation von sog. Humoristen — gemeint ist J. P. Hasenclever — sich dick und rund an der Krippe des Erfolges fraß und er, der Überwinder der Romantik, vom Publikum vergessen war. Aus Karlsruhe datiert — als einzig erwähnenswerte Leistung der letzten Jahre — eine Gruppe von Blättern, die überaus charakteristisch für den Meister ist. Es sind dies seine Blumenzeichnungen, die in Mappen vereinigt in größerer Anzahl vorliegen. „Botanik, die inkarnierte Leidenschaft." Eine hingebende Liebe zum Kleinen und Kleinsten in der Natur, die von früh an sein Leben und seine Kunst durchdrang, übte nun zu Lebensende eine unbeschränkte Macht über ihn aus. In erster Linie hat Schroedter bei seinen Blumenzeichnungen wohl an lehrhafte Zwecke gedacht; er wollte die Augen seiner Schüler durch genaueste Darlegung des Pflanzenwuchses und ihrer farbigen Oberfläche zur genauesten Beobachtung zum Sehen erziehen — und weiter: die Gemüter zur Ehrfurcht vor aller organisch sich entwickelnden Form. Der Vorgang ist der: mit hartem, spitzem Bleistift wird vor dem Naturobjekt Umriß und Binnenform von Stengel, Blatt, Blüte in zartem Linienspiel aufgezeichnet, am Rande des Blattes jede vorkommende Farbe entweder mit Wasserfarbe tatsächlich angegeben oder auch nur begrifflich notiert; die endgültige Ausführung bleibt der Arbeit im Atelier vorbehalten. Häufig wird die Pflanze nicht nur in jener Ansicht aufgenommen, die ihren organischen Aufbau in der ihr eigentümlichen Beschaffenheit in

der Fläche voll entwickelt, sondern außerdem noch in Auf- und Untersicht und allerlei kapriziösen Überschneidungen. Wiesen- und Feldblumen widersetzen sich zwar in ihrer schlichten Eindeutigkeit solchen Ausbeutungen, dafür ist um so ergiebiger die Lieblingsblume seiner Spätzeit: die Orchidee. Auf 37 Blättern hat der Meister hundertfünfunddreißig Arten in der eben beschriebenen Weise niedergelegt — Dinge, die in ihrer Art zum Teil vollkommen sind. Man bewundert die Gefühlskälte und -ferne, mit der hier, ohne anatomisch zerfasernd zu werden, in unerschütterlicher Objektivität der Künstler die barocke Phantastik der Formen und die berauschende Pracht der Farben eingefangen hat und beobachtet mit Vergnügen, wie sich (auf einem Blatte) die konkrete Naturform unwillkürlich zur abstrakten Kunstform stilisiert. Erst später wird man des Zwiespaltes gewahr, der zwischen der tropischen Fülligkeit der Orchidee auf der einen und der fast mikroskopischen Ausführung auf der anderen Seite klafft. War es also Schroedter, dem Künstler, in diesem Falle wirklich nur um eine wissenschaftliche Systematik zu tun? Oder sollte diese Sammlung ungezählter Pflanzenwunder etwa doch nur den Rohstoff bilden für eine spätere Synthese im Kunstwerk? Im „Brasilianischen Urwald" (Aquarell in der Kunsthalle Karlsruhe) liegt in der Tat so etwas vor. Die ganz modern anmutende Haltung des Bildes (die freilich nur in der Schwarzweißwiedergabe hervorgerufen wird) — sein einziges reines Landschaftsbild! — kann aber nicht darüber täuschen, daß Schroedter über eine geistreiche Aneinanderreihung, eine artistische Spielerei mit seltsamen Formen nicht hinausgekommen ist (die malerische Bewältigung des Hintergrundes gehört nicht hierher). (*Abbildung 15.*)

Wir sind hiermit an einen Punkt gekommen, der über die Naturauffassung Schroedters und somit über seine Kunst, die sich auf jener aufbaut, den tiefsten Aufschluß geben kann. Zunächst drängt sich eine Analogie mit Dürer auf. Die Liebe zum Kleinen und Kleinsten in der Natur, wie sie sich etwa in dem „Großen Rasenstück" so wundervoll manifestiert, scheint Schroedter mit ihm zu teilen. Liebe, sie zu erfassen und in ihren feinsten Lebensverästelungen wiederzugeben. Aber gerade das große Rasenstück zeigt deutlich, um wieviel zu hoch der Begriff Dürer gewählt ist. Dürer griff vorurteilslos ein Stück Natur heraus, ohne es auf Schönheit oder besondere Kostbarkeit abzufragen; er liebte und durchseelte eben so jedes Teilchen der Natur wie sie als Ganzes. Schroedters Liebe zur Natur ist — Auswahl. Für ihn hat die Natur nur insofern Bedeutung, als sie sich mit seiner Vorstellung von Schönheit deckt. Was außerhalb dieser Schönheit, bleibt ihm stumm. Die verborgensten Reize zeigt die Natur Dürer — Schroedter immer doch nur die Oberfläche. Die gibt er dann freilich aufs sorgfältigste wieder. Die großen Geheimnisse der All-Natur zu enträtseln, rührt ihn nicht. In solcher Einstellung trifft er mit vielen seiner malenden und schriftstellernden Zeitgenossen zusammen. Der Satz des von

Abbildung 15. A. Schroedter. Brasilianischer Urwald. *Deckfarbenmalerei (1,118 × 0,17) Kunsthalle Karlsruhe*

Hebbel als Blumen- und Käfermaler verspotteten Adalbert Stifter, entnommen seiner bekannten Kunstlehre, drängt sich auf die Lippen: „Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heitern, gelassenen Sterben, halte ich für groß; mächtige Bewegungen des Gemütes, furchtbar einherrollenden Zorn, die Begier nach Rache, den entzündenden Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer,

sondern für kleiner." Aber vielleicht mit größerer Berechtigung noch das Wort Goethes: „Das lebhafte poetische Anschauen eines beschränkten Zustandes erhebt ein Einzelnes zum zwar begrenzten, doch unumschränkten All, so daß wir im kleinen Raum die ganze Welt zu sehen glauben."

ANMERKUNGEN

[1]) 1834. Gemalt für Buchhändler Reimer in Berlin, von dem es Wagener 1843 erstand. Jetzt im Besitz der National-Galerie Berlin. — Replik bald nach 1834 im Museum Wallraf-Richartz in Köln.

[2]) P. A. Seehaus (†) hat in seiner (ungedruckten) Schrift über „Die ältere Düsseldorfer Buchillustration im 19. Jahrhundert" dem Graphiker Schroedter ein eigenes abgerundetes Kapitel gewidmet; es umfaßt die Frühzeit des Meisters, mit Einschluß des „Piepmeyer" von 1848. Die Entwicklung ist so vollkommen klar und unzweideutig dargestellt, daß ich mich voll den Resultaten von Seehaus anschließen kann: Da in der Spätzeit des Meisters, angesetzt nach dem Piepmeyer, von einer Entwicklung nicht mehr die Rede sein kann, so bin ich ganz darauf angewiesen, das mit meinen Worten sagen zu müssen, was Seehaus bereits als etwas Endgültiges festgelegt hat.

[3]) Er soll ein genialischer Kopf gewesen sein, aber ohne Bildung. Starb in den Befreiungskriegen am Fieber, das er sich als Krankenpfleger auf den Oderschiffen zugezogen hatte. Die Mutter führte mit Hilfe eines Gesellen den Betrieb weiter.

[4]) Ihr verdankte er die Gabe des heiteren Gemütes. Sie war ihm Führerin, Hüterin — Wegbereiter seiner ersten Jugend. Als er, ein Fünfzehnjähriger, sein Heimatstädtchen verließ, trennte er sich von ihr für immer; wenigstens trat sie in seinen ferneren Tagen nicht bedeutsam in den Vordergrund. Von ihr blieb einzig ein Erinnern an etwas unendlich Sanftes, Gütiges. Das vor allem hat auch der junge bewußte Künstler in einer kleinen aquarellierten Zeichnung niedergelegt — und auch den feinen Schatten von Sorge um ihren Mund. Man glaubt in dem Blättchen die behutsam und liebevoll bis in verborgenste Seelenwinkel nachdenkende Sohneshand zu spüren; würdig den viel bewunderten Schöpfungen eines Franz Krüger. Aquarell, im Besitz von Frau Selma Schroedter, ehemals Karlsruhe.

[5]) 1770—1856. Schüler von Daniel Berger, erstem Direktor der 1787 in Berlin gestifteten akademischen Kupferstecherschule, dessen Nachfolger er 1824 wurde. Er brachte die Schule recht eigentlich zur Blüte. Auch als Maler und Zeichner betätigte er sich.

[6]) Der Ausstellungskatalog der Kgl. Akademie der Künste von *1822* führte zum ersten Male Schroedter an als „Herr Schroeder, Schüler des Professor Buchhorn", mit den beiden Nummern: Die Geburt Christi, im Umriß nach L. Cranach gestochen. Kräuter zum Vordergrund einer Landschaft, Federzeichnung. *1824* A. Schr., Kupferstiche in Linien-Manier: Vignetten, nach Zeichnungen von Bendixen und Kirchhoff. Eine Katze in einem Fenster sitzend, nach Mind. Zwei Blätter, nach Bas-Reliefs von Professor Rauch. Ätzdruck einer Landschaft, nach Zingg. Zeichnung. Bildnis nach der Natur. Kreidezeichnung. *1826* Kupferabdrücke: Ein schlafender Bauer, nach Tenniers. Zwei Titelblätter, nach Ramberg (unter einer Nummer). Zeichnung: Kreidezeichnung zu obigem Kupferstich des Schlafenden Bauern. *1828* Kupferstiche in Linien-Manier: Ein schlafender Bauer, nach Tenniers; fertiger Druck. Ein liegender Bauer, nach Robert; Ätzdruck. Porträt Paul Gerhards; unfertiger Druck. Szene in einer römischen Osteria, nach einer Zeichnung von Lindau. Zeichnungen: Die Zeichnung zu obigem Porträt in schwarzer Kreide. Ein liegender Räuber; Kreidezeichnung nach Robert. Ein Bauer, welcher Holzschuhe schnitzelt, eigene Erfindung. Szene aus dem Quijote, desgleichen. — In den folgenden Katalogen erscheint Schroedter unter der Rubrik: „Gemälde und Zeichnungen"; sie weisen fast lückenlos sein ganzes Werk auf. Hier seien nur die Werke des Kataloges von *1830* angeführt, die mir aufzufinden nicht geglückt ist. Unter der Überschrift: „A. Schroedter aus Schwedt, Düsseldorfer Schule" — sind es folgende: Ruhende Fischer auf Rügen. Der Schweinever-

gnügling. Eine Muschel, von Laub umkränzt und von einem Engel gehalten; eigene Erfindung. In der Muschel ein Bildnis nach einer Büste des Herrn Prof. Rauch. Bildnis eines Knaben in Lebensgröße, sitzend unter Blumen; Porträt nach der Natur. Zur Landschaft ein feuchter Wiesengrund; im Hintergrunde der Zobtenberg in Schlesien angedeutet. Ein Kinderköpfchen nach der Natur aufgenommen.

[7]) Schroedter war auch Mitglied des jüngeren Künstlervereins. Zur Westen, in seiner Exlibriszeitschrift, hält Schroedters Mitarbeit an dem Erinnerungsblatt 1834 dieses Vereins für wahrscheinlich. (II, 120; Taf. V.) Bild I der 2. Reihe stammt von Hosemann, desgl. II, 2; alles übrige von Menzel. Dagegen, wegen des Rankenwerks, als Arbeit Schroedters anzusprechen das Diplom des jüngeren Künstlervereins, Bd. II, Abb. 8 auf S. 14. — Den Ansichten zur Westen ist beizupflichten.

[8]) (1804—1871) Schüler W. Schadows, unter dem er 1833 bis 1836 auch in Düsseldorf die Akademie besuchte. Dann dauernd Berlin. Fruchtbarer Romantiker auf dem Gebiete der genreartigen Legenden- und Balladenmalerei, aber herzlich unbedeutend. 71 Briefe Schroedters an Nerenz wurden mir von der Besitzerin Frau Selma Schroedter-Karlsruhe zur Verfügung gestellt, die in mancher Hinsicht für die Kunst des Meisters aufschlußreich sind. Sie umfassen die Jahre 1838—1871.

[9]) Aus Gustav Kühls ausgezeichnetem Vorwort zum Katalog der „Ausstellung ornamentaler und dekorativer Zeichnungen von A. Schr. Berlin, Juni 1905." S. Lit.-N.

[10]) Ponten nimmt fälschlich Rethels Autorschaft an. „Der idyllische Ausdruck des Titelblattes steht in gar keinem Einklang mit der heroischen Attitüde der eigentlichen Rheinsagenblätter Rethels. Die andere Hand und Geistesrichtung, auch im Künstlerischen, ist unverkennbar." (Pauli.)

[11]) Abb. in Pontens „Rethel". Aus dem Werk: „Rheinischer Sagenkreis von A. von Stolterfoth, Frankfurt, bei Jügel 1835. Eine englische Ausgabe: „The Renish Minstrel."

[12]) Schroedter an Nerenz (Nov. 1839), daß er am Eulenspiegel arbeite; er solle „holzschnittähnlich, doch für geläuterte Begriffe von ästhetischer Schönheit" werden. „Ich bin aber nicht recht dahintergekommen, die Schwänke sind zu grotesk und vertragen keine künstlerische Ausbildung, ich gebe aber noch nicht alle Hoffnung auf, durch meine Illustrationen Töne zu erwecken, denen völlig harmonisch, wie sie im ehrlichen groben E. klingen." — 1841 erschienen dann 4 Blatt Illustrationen zu Till Eulenspiegel, holzgeschnitten von Hugo Bürkner; eine weitere Folge unterblieb. Erst 1856 wurde die Arbeit wieder aufgenommen, eine Serie Sepia-Zeichnungen.

[13]) Das Original ist im Besitze des Polizeipräsidenten a. D. Dr. Dolle, Zoppot. Eigenhändige Kopie in der Kunsthalle in Karlsruhe (laut frdl. Mitteilung von Prof. W. Pinder-Leipzig). Vgl. Brief Sch.s an den Danziger Kst.-Verein vom 6. 3. 1857.

[14]) Aus: Das Zeichnen als ästhetisches Bildungsmittel, vorzugsweise für die Erziehung des weiblichen Geschlechtes. Von A. Schr., Frankfurt a. M., literarische Anstalt. (D. Rütten) 1853.

[15]) Von 30 geplanten sind nur 6 erschienen. Ausgabe A: Dreißig Bilder zum D. Q. erfunden und radiert von A. Schr. in Düsseldorf. In 2 Lieferungen. Ausgabe Nr. 3. Abdrücke vor der Schrift mit Randkrokis des Künstlers. Leipzig, Verlag von Mayer & Wigand 1843 und 1844. Ausgabe B: Sechs Bilder zum D. Q. Ausgabe I. Altona, G. Mayers Verlag 1863. Mit Unterschrift (ohne Randzeichnungen). — Die vielfach vertretene Meinung, Schroedter habe den D. Q. illustriert, d. h. für den Roman des Cervantes eine Buchillustration geliefert, ist irrig.

[16]) Chamissos Werke, Weidmannsche Buchhandlung, Leipzig 1836. (Die Illustrationen Schroedters sind bequem zur Hand in Nr. 194 der Insel-Bücherei.) Menzels gleichzeitige Illustration zum Schlemihl zu finden in der Sammlung Berühmte Kunststätten „Berlin". Außer den schon erwähnten Illustrationen Neureuthers mache ich aufmerksam auf Hosemanns sechzehn Handzeichnungen zu „Schlemihls Heimkehr" (von Friedrich Förster). Leipzig 1843, B. G. Teubner, die ganz in dem Buchstil der 30er und 40er Jahre gearbeitet sind. In England ging George Cruikshand 1823 voran mit seinen Illustrationen zu dem gleichen Werke. Zur Deutung des Schlemihl vgl. Thomas Mann, Rede und Antwort, p. 222ff.; Josef Nadler, Die Berliner Romantik 1800—1814, Berlin, Erich Reiß, 1921, p. 121ff.

[17]) Frau Ida Schoeller (†)-Düren sprach davon zu Seehaus, aber weder er noch ich haben sie finden können.

[18]) Ob der P. in einem Berliner Verlag herausgekommen ist, kann ich nicht sagen. Die mir bekannten 6 Heftchen gehen unter Engels Verlag.

[19]) Der Brief abgedruckt in „Aus Biedermeiertagen".

[20]) Vgl. Veit Valentin, vgl. Lit.-Nachweis. Anhang III, p. 536 vollständige Zusammenstellung der 1848/49 in Frankfurt erschienenen Karikaturen gegeben.

[21]) 1799—1846, franz. Schweizer, deutscher Herkunft. Prof. der Ästhetik in Genf. Eine Charakteristik und Analyse seiner Eigenart von Fr. Th. Vischer 1846. Sein bekanntestes Werk: Die Bibliothek meines Oheims. Eine Genfer Novelle. Vollständige deutsche Ausgabe mit 137 Bildern von der Hand des Verfassers (Holzschnitte nach seinen Zeichnungen). Leipzig 1847.

[22]) So W. Cohen, G. Hermann, P. A. Seehaus. Der letztere jedoch gab mir mündlich zu verstehen, daß er die Abhängigkeit von Töpfer nicht mehr aufrechterhalte, sondern wie er es auch in seiner Arbeit angedeutet, in Piepmeyer eine letzte Ausbildung des Schroedterschen graphischen Stils sehe.

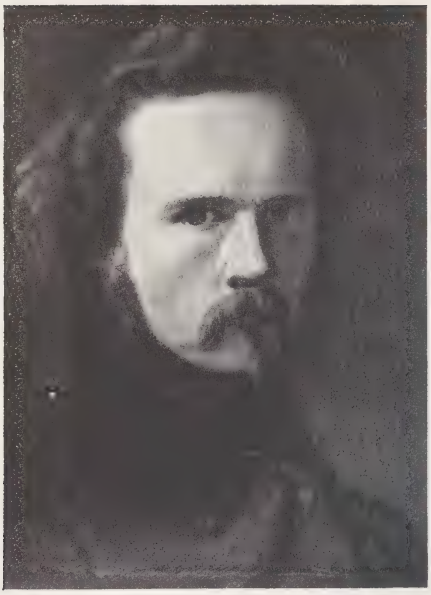
[23]) An Wagener 13. I. 1842 Entwurf eines Pokales mit Untersatz (für England bestimmt) „Handel", eine kräftige Jungfrau. „Schafzucht", naives Hirtenmädchen. „Manufaktur" (würde die noch fehlende Figur darstellen). Eine sinnende Jungfrau mit Tuchschere. Zwischen je zwei Figuren Wappen. Auf ausgebauchten Blättern Eidechsen. Reliefs um Dächer herum, darstellend den „Woll-Prozeß" (nur sehr flach). Unterer Kranzdeckel durchbrochen. Auf Spitze resp. Plattformfigürchen. 11. II. 1842 Ausführung des Pokals in Angriff genommen; im Verein mit dem Bildhauer W. von Nordheim. (N. modellierte später eine Büste von Schroedter.) 3. III. 1842 Übersendung einiger Stücke der Wachsmodellierung. 6. V. 1842 Letztes Figürchen übersendet. 15. VI. 1842 Pokal in Düsseldorf Gegenstand der Bewunderung. 26. VII. 1842 Schroedter begeistert, daß Wagener seinen Namen auf Pokal setzen will.

[24]) Für seine kunstgewerblichen Arbeiten — Vorlagen für Stickerei usw. — verwendete Schroedter auch seine Orchideenstudien, und zwar so, daß er die Farben der ihm vorliegenden Blüte exzerpierte und sie im Verhältnis ihres vorkommenden Wertes auf seine Arabeskenzeichnung übertrug. Dabei ging er von der sonderbaren (falschen) Voraussetzung aus, daß die Farbenharmonie eines Naturgebildes ohne weiteren Prozeß einem doch ganz anders gearteten Kunstgebilde mit gleicher Wirkung wie dort eingeschrieben werden könne. Die von ihm gewollte Farbenharmonie findet sich denn auch nicht in seinen Vorlagen.

LITERATUR-NACHWEIS

Außer den einschlägigen Künstlerlexiken vgl.: Allgemeine deutsche Biographie, Leipzig 1891, Bd. 32. — Badische Biographien. Karlsruhe 1875 ff. — Von Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts. 1891. — Blanckharts, Düsseldorfs Künstler 1877. — Becker, Deutsche Maler 1888. — Beringer, Badische Malerei des 19. Jahrhunderts. 1913. — Ders. „Adolph und Hans Schroedter" in „Exlibris" 1912. — W. Cohen, in „Die Rheinprovinz 1815—1915". Köln 1917. — E. Daelen, Aus der Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf 1848—1895. — Fahne. Die Düsseldorfer Malerschule in den Jahren 1834, 1835, 1836. — H. Foutoul, De l'art en Allemagne. Paris 1842, Bd. 1. — Förster, Geschichte der Kunst V, Leipzig 1860. — Füßli, Die wichtigsten Städte am Rhein, 1843. — E. Fuchs, 1848 in der Karikatur, Verlag M. Ernst, München. — Gurlitt, Deutsche Kunst im 18. Jahrhundert. 1899. — Hagen, Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert (Berlin 1875). — R. Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Teubner 1914. — G. Hermann, Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert. — Heller und Andresen, Handbuch für Kupferstichsammler, 1830—1873. — J. Hübner, Schadow und seine Schule (Festrede), Bonn, Max Cohen und Sohn 1869. — J. Höffner, Aus Biedermeiertagen. Briefe Robert Reinicks und seiner Freunde. Herausg. von J. Höffner 1910. — Immer-

mann, Düsseldorfer Anfänge, Maskengespräche, 1840. Cotta. — Kaulen, Freud und Leid im Leben deutscher Künstler. Frankfurt a. M. 1878. — Kugler, Kleine Schriften, III. — Th. Kutschmann, Geschichte der deutschen Illustration, Bd. 1. — H. Laube, Das erste deutsche Parlament. Leipzig 1849, Bd. II. — J. G. Meyer von Bremen, Das Lebensbild eines deutschen Genremalers. Leipzig 1910. — W. Müller von Königswinter, Düsseldorfer Künstler. — Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. 1894. — Oechelhäuser, Geschichte der badischen Akademie. 1904. — Püttmann, Die Düsseldorfer Malerschule. Leipzig 1839. — Razcynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst. 1840. — Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. 1887, II. — Ders., Die Düsseldorfer Schule. Grenzboten 1881. — Ders., Die Düsseldorfer Schule. Leipzig, Seemann 1886. — Schaarschmidt, Geschichte der Düsseldorfer bildenden Kunst im 19. Jahrhundert. 1902. — P. A. Seehaus, Die Düsseldorfer Buchillustration im 19. Jahrhundert. — Fr. von Uechtritz, Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben, Bd. I, 1839; Bd. II, 1840. — Veit Valentin, Frankfurt a. M. und die Revolution von 1848/49. Stuttgart und Berlin 1908, Cotta. — Weitzsäcker und Dessoff, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. im 19. Jahrhundert. Frankfurt (1907), Bd. II. — Wiegmann, Die Düsseldorfer Kunstakademie. Düsseldorf 1855. — Woermann, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst 1880. — Zeitschriften usw.: Zeitschr. für bildende Kunst und Kunstchronik I—XXIV und neue Folge I—XVI. — Daheim, Leipzig, Nr. 19 (gez. P. W.) o. J. — Dioskuren 1860, 1861, 1862, 1865, 1875. — Deutsches Kunstblatt 1884, Heft 11 u. 12. — Zeitschrift für Bücherfreunde VII/2 (1903). — Die Kunst XXIX. — Kunst und Künstler VII. — Die Rheinlande, III (1902/03). — Frankfurter Hausblätter. Aus Vergangenheit und Gegenwart. Herausg. von F. Rittweger. N. F. Frankfurt a. M. 1881/82, I. Teil, Nr. 32. — Kunstblatt, Beilage zum Morgenblatt. Stuttgart 1820—1849. — Deutsches Kunstblatt, Zeitung für bildende Kunst und Baukunst; Red. von Eggers. Jahrg. 1—9 (mehr nicht erschienen), Leipzig, Berlin, Stuttgart 1850—1858 usw. — Vossische Zeitung 19. XII. 1875, 1. Beilage (A. Woltmann). — Neue freie Presse (Wien) 22. VII. 1876. — Allgemeine Zeitung vom 4. I. 1876. — Journal des Beaux-Arts 1859. — L'Art IV, 220. — Jahrbuch der Bilder- und Kunstblätterpreise, Wien 1911 ff. — Kataloge: National-Galerie, Berlin. Gemälde; Handzeichnungen 1902; 14. Sonderausstellung der National-Galerie. Berlin 1881/82. — Ausstellung ornamentaler und dekorativer Zeichnungen von A. Schr. in der National-Galerie. Berlin, Juni 1905. — Gemäldegalerie der Kunsthalle Karlsruhe. — Städtische Gemäldesammlung Düsseldorf 1908. — Akademieausstellung Berlin, seit 1824. — Kat. Stedelyk-Museum Amsterdam 1903. — F. Rittweger, Kat. der Frankfurter historischen Kunstausstellung 1881. — Die deutsche Jahrhundertausstellung Berlin 1906. — Handschriftlicher Sammelband enthaltend Notizen Ph. F. Gwinners und von ihm gesammelte Selbstbiographien von Frankfurter Künstlern.



Selbstbildnis. *Privatbesitz, Krefeld*

ADOLF HÖNINGHAUS

VON

MAX CREUTZ

Wenn die Düsseldorfer Ausstellung zur Jahrtausendfeier 1925 eine völlig neue Einstellung zur Kunst des 19. Jahrhunderts vorbereitet, so kommt dieser Umschwung unserer Anschauung vorzugsweise bisher unbekannten oder wenig beachteten Künstlern zugute, die in isolierter, häufig verbitterter Einsamkeit ihren Lebensfaden abspannen, sich nicht so sehr in Szene zu setzen wußten.

Walter Cohen[1]) hat das große Verdienst der Ehrenrettung vieler dieser Außenseiter, so die Anregung gebend, seinen Spuren zu folgen, und sicherlich steht in dieser Richtung noch manche Überraschung bevor. Während sich das allgemeine Interesse zunächst auf die Kunststadt Düsseldorf konzentrierte, finden sich in

Städten wie Elberfeld, Barmen, Duisburg und Krefeld eine Anzahl dieser Künstler, denen bisher die allgemeine Anerkennung versagt blieb, weil ihre künstlerische Bedeutung hier wenig glaubhaft schien. So finden sich auch unter den alten Krefelder Künstlern eine von Anzahl Namen wie Conrad von Lumm, Moritz von Beckerath, Hugo Feldmann, Rudolf Zahner, Adolf Höninghaus, deren künstlerische Fähigkeiten viel zu wenig geschätzt werden, weil ihre Einreihung in die allgemeine künstlerische Entwicklung zu wenig übersehen wurde. Dies gilt besonders von dem Landschaftsmaler A. Höninghaus, der sich immer mehr als eine Begabung von seltener Ursprünglichkeit und Tiefe der Auffassung herausstellt.

Der Künstler ist geboren zu Krefeld am 8. Juli 1811. Die Liebe zur Natur, wie sie in den Arbeiten des späteren Landschaftsmalers zum Ausdruck kam, scheint vom Vater herzustammen. Der Künstler war der Sohn des bekannten Mineralogen F. W. Höninghaus, der im Jahre 1787 als erster Krefelder eine Reise nach Amerika mit dem Segelschiff ausführte. Von dieser Reise brachte Höninghaus wertvolle mineralogische Sammlungen mit, die im Naturhistorischen Museum der Stadt aufbewahrt werden. 1828 hatte er an Goethe in Weimar Hyazinthen in Basalt aus dem Siebengebirge gesandt. Über ihn schreibt Eckermann am 1. Oktober des gleichen Jahres: „Herr Hönninghausen aus Crefeld, Chef eines großen Handelshauses, zugleich Liebhaber der Naturwissenschaften, besonders der Mineralogie, ein durch große Reisen und Studien vielseitig unterrichteter Mann, war heute bey Goethe zu Tisch. Er kam von der Versammlung der Naturforscher aus Berlin zurück, und es ward über dahinschlagende Dinge, besonders über mineralogische Gegenstände, manches gesprochen“[2]). Auch mit Alexander von Humboldt stand F. W. Höninghaus in Korrespondenz, als Gelehrter muß er also in großem Ansehen gestanden haben. Die naturwissenschaftliche Veranlagung des Vaters vererbte sich, in die künstlerische Darstellung übertragen, auf den Sohn. In naturwissenschaftlicher Genauigkeit, mit mikroskopischem Scharfblick hat Höninghaus immer wieder in einer großen Anzahl von Skizzen Natur und Landschaft geschildert. Er wird nicht müde, den Baumschlag der deutschen und italienischen Landschaft bis in alle Einzelheiten des Wachstums und der Blätter zu schildern derart, daß man die einzelnen Bäume in ihrer Sonderart zu erkennen vermag. Auch im Überblick über weite Gelände oder in der Einzelschilderung des Gesteins geht er bis in die feinsten Einzelheiten, steigert sie zu einer minutiösen Wiedergabe, die in der deutschen Kunst einzigartig sein dürfte. Unverkennbar ist hier allerdings der Einfluß seines Lehrers J. W. Schirmer, dessen vorzüglichen Unterricht er als Schüler der Düsseldorfer Akademie in den Jahren von 1829—35 genossen hat. Neben der Historienmalerei ging damals von Düsseldorf ein frischer Zug der Empfänglichkeit für die Natur aus, der sich in der Schilderung des deutschen Waldes, der heimischen Landschaft in feinen lichten Tonwirkungen äußerte.

Deutsche Landschaft. *Kaiser Wilhelm-Museum, Krefeld*

Italienische Landschaft. *Kaiser Wilhelm-Museum, Krefeld*

Blick auf das Kolosseum. *Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum*

Italienische Landschaft. *Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum*

Schon in Krefeld erfuhr Höninghaus den Einfluß des Zeichenlehrers Johann Friedrich von Lumm, der sich in seinen Waldlandschaften stark an Ruisdael anlehnte. Dieser Einfluß wurde durch Schirmer noch verstärkt. Die ersten Naturstudien aus der Umgegend von Krefeld, von der Burg Linn, aus der Bruchlandschaft, dann aus der Eifel zeigen ihn auf den Spuren seines Lehrers. Die romantische Auffassung der Zeit führte ihn zur Schilderung von waldigen Felslandschaften mit eingehender sorgfältiger Durchführung der Details. In die Jahre von 1843—48 fällt ein Aufenthalt in Italien, wo auch ihn der Zeitgeschmack zu stilisierten heroischen Landschaften verführte. Die bemerkenswerteste Arbeit aus dieser Zeit ist ein Blick auf das Kolosseum in Rom, der Hintergrund sonnendurchleuchtet, im starken Kontraste dunkler Baumgruppen mit zerfallenem Gemäuer vom Vordergrunde sich abhebend. In der Schilderung der Staffage war der Künstler nicht so glücklich wie Schirmer. Das Figürliche blieb immer seine schwache Seite, es sei denn, daß er sich auf eine minutiöse Andeutung beschränkte. Weniger romantisch veranlagt wie sein Lehrer, neigte er einem stärkeren Realismus in fast übertriebener Schärfe der Zeichnung zu. Hunderte Skizzen dieser Art sind im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum erhalten. Italien hat er ganz durchwandert. Von den Alpen bis Palermo über die Campagna ist fast kein bemerkenswerter Ort, den er nicht aufgesucht hätte. Seine Arbeiten sind meist in Bleistift oder Rötel angelegt und mit Aquarellfarben getönt. Unermüdlich mit bewunderungswerter Ausdauer ist er allen möglichen italienischen Motiven nachgegangen. Aber auch die deutsche Landschaft hat er besonders geliebt. Aus der Gegend seiner engeren Heimat, dem Bergischen, aus der Eifel und dem Siebengebirge, von der Donau und dem bayrischen Gebirge oder auch aus der Umgegend von Dresden sind eine Fülle von Städteansichten und Landschaftskompositionen erhalten. Er darf im wahren Sinne des Wortes als ein Künstler der Heimat bezeichnet werden. Eine echt deutsche Liebe zum Walde hat ihn besonders in seinen späteren Werken beseelt. Nach seiner Rückkehr aus Italien über Südfrankreich lebte er in Düsseldorf und Dresden, wo er auch Schüler heranbildete. Der Künstler ist gestorben am 30. September 1882 in seiner Vaterstadt. Sein heute noch in Krefeld lebender Großneffe A. Höninghaus schildert ihn als eine große schlanke Erscheinung mit einem scharfen Auge, das alle Einzelheiten der Natur umfing. So zeigen ihn die Selbstporträts als echten Sohn seiner Zeit.

Von seinen größeren Gemälden befinden sich eine „Ansicht von Terracina“ (1851) im Besitz der Stadt Düsseldorf, andere im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum und in dortigem Privatbesitz. Den größten malerischen Reiz in der Behandlung von Licht und Schatten zeigen kleine Ölskizzen, die in zartem Schmelz der Farben meisterhaft durchgeführt sind.

Leider hat auch ihn die Neigung deutscher Künstler nach dem Süden allzu sehr zerrissen und von der heimischen Kunst, einer Vertiefung in nordische Art

abgehalten. Kurz vor seinem Tode, als er schon ein Siebzigjähriger war, unternahm er noch eine Reise nach Holland, wo ihn besonders in Amsterdam die Farbengebung eines Rembrandt mit tiefer Bewunderung erfüllte. Das Schicksal eines Hans von Marées, eines Feuerbach und vieler anderer deutscher Künstler hat sich auch an ihm erfüllt. Sonst wäre auch er vielleicht zu einer anderen Entwicklung im Anschluß an die stammesverwandte Kunst durchgedrungen, ihm eine andere Anerkennung zuteil geworden, wie er sie zu seinen Lebzeiten erfahren hat.

ANMERKUNGEN

[1]) Hundert Jahre Rheinischer Malerei, Verl. Friedrich Cohen, Bonn 1924.
[2]) Vgl. Prof. Dr. Rembert, Festschrift des Realgymnasiums zu Krefeld 1919, Seite 267.

Deutscher Waldbach. *Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum*

Abbildung 1. Marées, Die beiden Frauen. Ausschnitt aus der Freske; Neapel

BEMERKUNGEN ZU HANS VON MARÉES

VON

HANS F. SECKER

„Marées ist ein Versprechen."
Theodor Däubler: Der neue Standpunkt.

Als Hans von Marées im Mai 1878 jubelnd wieder nach Italien zog, diesmal mit dem lockenden Ziel, vier Wände in Neapel zu bemalen, da beherrschte ihn der einzige Gedanke, auf welche Weise er, neu und groß, seine erste monumentale Aufgabe meistern solle. Die Wandmalerei der Alten, die am Wege lag, mußte ihn natürlich damals ganz besonders fesseln. In Venedig, wo er die Reise unterbrach, war das Bild zu sehen, das Tizian — zwar auf Leinen — für eine Riesenwand der Scuola della Carità geschaffen: Mariae Tempelgang. Darauf steigt von links nach rechts die kleine Person mühsam eine hohe Treppe hinan (*Abbildung 7*), gefolgt von den Blicken einer staunenden Stadt und oben erwartet von den Priestern. Das winzige Kind, isoliert zwischen den zwei Gruppen des Volkes und der Priester, hat den gravitätischen Rhythmus gleich-

Abbildung 2. Marées, Die Werbung. Mittelstück; München

förmiger Säulen hinter sich, deren Abstände den Weg des Steigens noch weiter, die Wichtigkeit der jungen Heiligen noch deutlicher, den Schwerpunkt der Komposition noch eindringlicher machen. An einer leeren Stelle vor der Treppe kauert eine Marktfrau mit ihrem Korb, allein, uns ganz nahe, doch weder Störung noch Verlegenheit. Und am unteren Rande ragen zwei Türen in das Bild hinein, auf die Tizian bei seiner Anordnung füglich hat Rücksicht nehmen müssen. Die große Art des breiten Aufbaus, der beruhigende Gleichklang einer Säulenreihe als Hintergrund für die bewegte Hauptfigur und noch manches mehr mag Marées an dem Venetianer hell begeistert haben. Anderes reizte ihn gewiß zum Widerspruch; so der verwirrende Reichtum der Figuren, das Theater ihrer Gesten und die jähe Flucht der Baukulissen in die Tiefe. Denn Marées kam nicht mit dem verhängnisvollen Ehrgeiz eines Dürer nach dem Süden, der sich Gedanken über die Gesetze des Schönen machte und,

geblendet vom neuen Wissen der Italiener um die Perspektive, dabei so manchem Irrtum verfiel. Dürer war ohne logische Schulung[1]), Marées hatte das scharfsinnige Denken Konrad Fiedlers[2]) zur Lehre gehabt. Dürer strebte nach formaler Bereicherung, Marées suchte die Einfachheit; und vom monumentalen Bilde verlangte er die möglichste Verleugnung der dritten Dimension, die ein Loch in der Wand vortäuscht, statt die Fläche zu bannen und die Malerei zu einem baulichen Bestandteil zu erheben.

Alles was an diesem Tizian „groß gesehen" war, blieb Marées unvergeßlich. Ähnlich, aber niemals so pedantisch, wie Dürer seine italienischen Reiseerinnerungen später oft variierend selbst verwertete[3]), sondern herrlich frei und neugeboren wiederholt sich bei Marées bisweilen ein Gedanke, der auf dem Akademiebild zu Venedig schon seine Zustimmung gefunden hatte. Nur einmal ist's ein sichtbares, wenn auch nebensächliches Motiv: Die Marktfrau vor der Treppenmauer Tizians hockt in Neapel schlafend auf der Pergolafreske, auch da im Vordergrund und vor einer leeren Steinwand, ihre frutti di mare vor sich auf dem Boden. Die Wiederkehr des Vorwurfs, wissend oder unbewußt, mag ein Verweilen vor dem großen Bilde in Venedig unterschreiben.

Und angekommen in Neapel geht Marées nicht blindlings an die Arbeit. Glühend durchmißt er zwar den hohen Raum, baut, teilt, verwirft im Geiste tausend auf ihn stürzende Ideen. Aber er kennt die Technik noch nicht. Darum fährt er mit dem jungen Freunde Hildebrand in den ersten Tagen nach Pompeji, dort die Fresken der Antike zu studieren[4]). Was er an den Stätten der Ausgrabungen sah, und dazu die bescheidenen Erfahrungen eines Neapeler Dekorationsmalers, das beides mußte ihm zur Vorbereitung genügen. Und dann gab es noch in Neapel selbst das Museum mit den zahllosen Trümmern antiker Wandmalerei. Daß ein Mosaik aus diesem Museum den gemalten Streifen an der Fensterwand, die Hildebrand unter Marées Leitung in den ersten Wochen ausgeführt hat, als Vorbild diente, hat man schon festgestellt[5]). Aber das ist nur eine äußerliche Bestätigung für die Anlehnung an die Antike bei Marées, und wir werden unten nachweisen, daß eine seiner unvergeßlichsten Gestalten ebenfalls auf eine Figur des Altertums aus demselben Museum zurückgeht.

Doch abgesehn von solchen Beispielen: Im Grunde genommen ist ja die ganze künstlerische Vorstellungswelt bei Marées antikisch, nur die Ausdrucksform und die *Tendenzlosigkeit* seiner Schöpfungen ist neu. So souverän sind seine Erfindungen, daß er es selbst in einem Zyklus von Wandbildern verschmäht, die Einzelbilder in inhaltliche Beziehung zueinander zu bringen. Fischer tragen Netze und stoßen ihren Kahn in See; geräuschlos gleitet ein anderes Boot über die Wellen, von vier Ruderern rhythmisch getrieben, und darin sitzt rätselhaft versonnen eine Frau; ein Jüngling pflückt Orangen; zwei Frauen sitzen auf einer Bank in stummer Zwiesprache; und endlich die seltsame Feierabendstunde der am Werk Beteiligten vor der Pergola. Selbst

Abbildung 3. Marées, Die Braut. Ausschnitt aus der Werbung

Abbildung 4. Medea, Freske aus Herculanum; Neapel

hier unterbricht kein gesprochenes Wort die mystische Stille des Raums. Vergebens suchen wir nach einem Anhaltspunkt, mit welcher der Wände wir die Betrachtung beginnen sollen. Es ist gleichgültig. Staunend werden wir inne, daß hier im Jahrhundert der Historienmalerei ein Zyklus ohne den billigen Zusammenhang erzählenden Inhalts entstanden ist.

Der erste unaufdringliche und dennoch überwältigende Eindruck, den man beim Betreten der Bibliothek vor den Originalen selbst erhält, ist der einer vollkommenen Harmonie. Der Satz von Walter Rathenau[6]) gewinnt greifbare Bedeutung: Ästhetischer Genuß entsteht, wenn eine verborgene Gesetzmäßigkeit empfunden wird. — Diese Gesetzmäßigkeit beruht hier nicht nur in der Wahl der Farben, die sich in gleichem Klang auf alle Wände verteilen, sondern man wird auch innerhalb jeden Bildfeldes den latenten Rhythmus aufspüren können, der für den Eindruck der Monumentalität so wesentlich ist; sogar auf dem Bilde der scheinbaren Disziplinlosigkeit, dem Aufbruch der Fischer, wo die Gruppe der drei Netzträger als Silhouette besehen eine wohlüberlegte[7]) Wiederholung des großen Umrisses der Hintergrundfelsen[8]) ist. Würde dieser Parallelismus fehlen, so wäre der Strand-Freske das Bauliche, also die Voraussetzung für den monumentalen Charakter, entzogen.

Am sinnenfälligsten wirkt im Neapler Zyklus bei den beiden Fensterbildern das säulenartige Nebeneinander der Orangenstämme als rhythmische Begleitung der Vordergrundszenen. Aber während bei dem rechten Bilde „Die Lebensalter" die glückliche Verteilung der drei Figuren im Raume sofort das notwendige Gefühl von Ruhe und Gesetzmäßigkeit auslöst, finden wir uns durch die genrehafte Gruppe der beiden Frauen des linken Bildes vor die Zufälligkeiten eines Staffeleigemäldes versetzt, dem die innere Größe abgeht. Lägen nicht Briefe vor, aus denen die Reihenfolge des Entstehens dieser Wandbilder eindeutig hervorgeht, so müßte man die Frauen-Szene als die erste, weil unreifste und unmonumentalste, betrachten. Freilich entbehrt auch dieses Bild nicht ganz des konstruktiven Haltes. Schon das Aufhören der Bäume in Kämpferhöhe des gemalten Rahmens ergibt eine Horizontale, die wohltuend mit der Gartenmauer im Hintergrunde korrespondiert. Auch der Orangenbaum in seiner elementaren Gliederung hat etwas Gefügtes, wie Stein auf Stein Gebautes, also Künstliches in seiner Gestaltung, und man denkt unwillkürlich an die lehrhaften Worte des Meisters, die uns aus Pidolls Ateliererinnerungen[9]) bekannt sind, daß derjenige sich vergeblich bemühen werde, einen Baum künstlerisch darzustellen, der nicht ein für allemal erfaßt habe, daß der Baum in seiner Haupterscheinung aus Stamm und Krone bestehe, und daß es also in der Darstellung hauptsächlich darauf ankomme, wo der Baum fuße, wo der Stamm sich in die Krone umsetze und wo die Krone ihren Abschluß finde.

Aber das Bild der beiden Frauen (*Abbildung 1*) zerflattert, ist kleinlich, nicht „groß gesehen", wie es sonst Marées' Art ist. Die Gewänder hängen wie feuchte Tücher um die Körper. Selbst Feuerbach hatte in seinen Frühlingsbildern von 1867 den Wurf solcher Frauenkleider großzügiger und zugleich stofflicher gegeben. — Und das leise Ungestüm des Sichvorbeugens der einen Figur mag auf empfindsame Beschauer wie Störung wirken, zumal der Wald in bleiernem

Schweigen dasteht und auch der am Boden schlafende Knabe den Eindruck tiefster Stille nur verstärkt.

Marées war bestimmt nicht zufrieden mit dieser Fensterwand, ebensowenig wie mit dem Gegenstück der Lebensalter. Aber während er bekanntlich diesen später eine andere, monumentalere Fassung[10]) gegeben hat, scheint es nie beachtet worden zu sein, daß er auch das Neapeler Thema der zwei Frauen zwölf Jahre später wieder behandelt hat, nämlich im Mittelfeld des unter dem Namen „Die Werbung" bekannten Münchener Dreiflügelbildes (*Abbildung 2*). Wenn man der unteren Hälfte der Freske jene spätere Werbung gegenüberstellt, so wird die gedankliche Übereinstimmung besonders deutlich, ebenso deutlich wie die Absicht einer Korrektur im Sinne der Monumentalität. An dieses Fensterbild mag Marées vornehmlich gedacht haben, wenn er selbst später die Neapeler Arbeiten als einen „ersten Versuch bezeichnete, der mit Hinsicht auf seine künstlerische Entwicklung in etwas zu frühe Jahre gefallen sei[11])".

Vergleichen wir die Freske der beiden Frauen mit dem Mittelbild der Werbung, so finden wir beiden Darstellungen gemeinsam das Fragespiel der Mienen und der Hände und die zarte Geste der Freundin, die, den Arm der anderen berührend, vielleicht ein Lebensschicksal entscheiden hilft. Aber wie sehr ist das spätere Bild ins Große gewachsen! Wieviel edler, klarer, überzeugender ist der Aufbau! Alles steht an seinem Platze überlegt und notwendig wie Hieroglyphen. Wie ein Pfeiler ragt die königliche Gestalt der Braut im Vordergrund, und das Rätseln ihrer Hände und die Unschlüssigkeit ihres gesenkten Blicks finden eine melodische Verstärkung in der Begleiterin, die dicht bei ihr stehend mit Spannung auf ihre Lippen sieht. Den Kopf hält sie ein wenig zurückgeworfen, und ihre Hand greift fragend nach dem Arm der Braut. Von links aber sind der Bewerber und sein Freund herangetreten, schattenhaft zurückhaltend, jedoch als Gruppe für die Gruppe der Frauen von ausgleichendem Gewicht. Und hinter dem ruhigen Relief dieser vier Figuren steht eine Reihe gleichmäßiger Säulen, deren einfacher Rhythmus im Vergleich mit den leise rauschenden Orangenbäumen von Neapel hier wie ein geschulter Chor die Szene begleitet. Alles, was Voraussetzung ist für das Große, das Monumentale, finden wir in der Werbung vereint: Die geistige Sammlung, die darstellerische Vereinfachung und die Gesetzmäßigkeit; oder wie Goethe sagt:

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

* * *

Nicht die Freske zwischen den Fenstern des Aquariums erfüllt die Bedingungen der monumentalen Malerei, sondern die auf der Staffelei entstandene

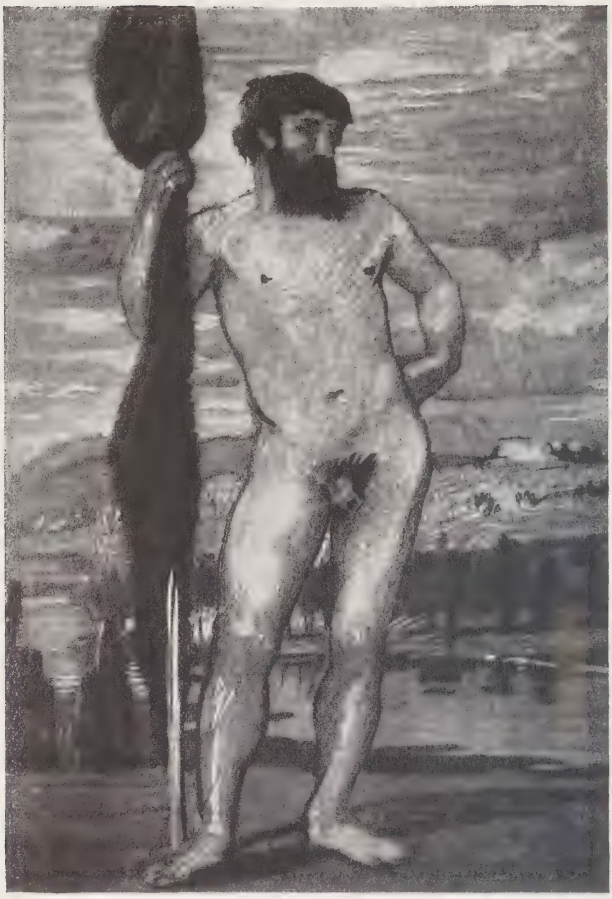


Abbildung 5. Marées, Der Mann mit der Fahne; Bremen

Werbung. Und diese steht nicht nur durch den Stil der Säulen und der Kleider oder die südliche Nacktheit des Mannes der Antike nahe, sondern sie greift sogar in ihrem Hauptmotiv der stehenden Frauengestalt auf das berühmte Vorbild der Medea von Herculanum zurück, die seit hundert Jahren schon in Neapel bewahrt wird und gerade als Fragment von jeher besonders starken Eindruck erweckt hat. Ein Marées kann sie nicht übersehen haben.

Wenn wir die Braut als Ausschnitt aus der Werbung (*Abbildung 3*) der Medea des Neapeler Museums (*Abbildung 4*) gegenüberstellen, so bedarf es wohl keiner

Abbildung 6. Hildebrand, Vater Rhein. Bronze; Straßburg i. E.

unterstützenden Worte mehr, die seelische und die formale Gleichstimmung der beiden Figuren darzulegen.

* * *

Wir verglichen bereits das Bild der Werbung einem Relief, und es ist kein Zufall, daß dieses Werk in die Zeit fällt, in der Marées sich mit lernenden Bildhauern umgab und sich selbst bildhauerisch betätigte. Die Zeichnung der Iphigenie[12]), die er für eine Skulptur schuf, die dann Tuaillon unter seiner Aufsicht auszuführen begann, steht dem Brautbild sichtbar nahe.

Abbildung 7. Tizian. Mariae Tempelgang. Ausschnitt; Venedig

Auch ist der Einfluß, den Hans von Marées auf die zeitgenössische Plastik ausgeübt hat, bekannt. Aber es mag einmal mit einigen Beispielen belegt werden, wie nachhaltig dieser Einfluß war.

Im Jahre 1903 wurde zu Straßburg vor dem alten Theater der Rheinhardbrunnen Adolf Hildebrands errichtet. Die neuen Machthaber im Elsaß ließen dann 1919 die Architektur dieses Brunnens zerstören und die Bronzeskulptur des „Vater Rhein" abseits in einem Park aufstellen (*Abbildung 6*). Sie waren sich offenbar nicht bewußt, daß dieses Bildwerk losgelöst von dem Hintergrund der Theatersäulen, für den es geschaffen war, seine ganze künstlerische Bedeutung einbüßen würde. Für sich allein stehend mußte der Vater Rhein in jenem Sinne den Anforderungen der monumentalen Plastik entsprechen, den Michelangelo meinte, als er im Gedanken an den St. Georg von Donatello sagte: Eine gute Statue müsse man über einen Berg rollen können. Aber von dieser Geschlossenheit des Umrisses ist die Straßburger Bronze weit entfernt. Man sieht es ihrer barocken Bewegtheit an, wie übertrieben der Bildhauer sich bemüht hatte, ihr eine Form zu geben, die sich unter allen Umständen deutlich von dem

Abbildung 8. Hildebrand, Vater-Rhein-Brunnen; Straßburg i. E.

breiten Zwischenraum der Theatersäulen abhob (*Abbildung 8*). Das ist auch für *einen* Standpunkt, nämlich für die rein frontale Ansicht des Brunnens geglückt, und mit guter Überlegung schuf Hildebrand vor dem Standbild eine genügend große Wasserfläche, um den Beschauer zu zwingen, aus nötiger Distanz das Denkmal und seinen architektonischen Hintergrund als einheitliches Ganzes zu betrachten.

In seinem „Problem der Form“[13]) unterscheidet Adolf Hildebrand zwei Wege, um zu räumlichen Vorstellungen durch das Gesicht zu gelangen: Entweder Abrücken des Auges vom Gegenstand, wodurch flächenhafte Bilder entstehen, welche die körperliche Form der Dinge nur für die Vorstellung, nicht aber in direkter Wahrnehmung zu erkennen geben; diesen Eindruck nennt er das *Fernbild*. Oder Abtasten eines Gegenstandes mit dem Auge aus nächster Nähe, wobei wir den Standpunkt wechseln und das Körperliche der Dinge wirklich wahrnehmen; die so gewonnene Vorstellung nennt er Bewegungsvorstellung, weil man zu ihr nur durch die Bewegung des Auges gelangt. — Alois Riehl[14]) hat darauf hingewiesen, daß man an Stelle der Hildebrand-

Abbildung 9. Marées, Abendliche Waldszene; Berlin

schen Bezeichnung immer das Wort *Körpervorstellung* setzen könne, das uns geeigneter erscheint. — Das Fernbild nimmt eine bevorzugte Stellung ein, weil es ganz einfach aus reinen Gesichtseindrücken entsteht und leicht lesbar ist, indes bei der Körpervorstellung erst das zeitliche Nacheinander von Einzelwahrnehmungen zusammengesetzt werden muß zu einer Gesamterscheinung.

Also mit Hildebrands eigenem Wort zu sprechen: Der Vater Rhein vor dem Straßburger Stadttheater sollte und mußte ein „Fernbild" werden. Darauf, daß die Erfüllung der Hildebrandschen Raumforderungen nichts für Wert oder Unwert eines Kunstwerks bedeutet, hat schon Fritz Hoeber[15]) hingezeigt. Aber der Irrtum der Straßburger Figur ist erst durch ihre neuerdings vollzogene Isolierung in ihrer ganzen Tragweite offenbar geworden, da-

Abbildung 10. Hildebrand, Skizzen zu einem Bacchusrelief; Sammlung der Wallraf-Richartz-Gesellschaft

durch, daß sie entgegen ihrer Bestimmung als Fernbild nunmehr als Körpervorstellung auf uns wirkt.

Allein, auch als wesentlicher Teil eines Fernbildes war die Bronzefigur des Flußgotts nicht frei von Irrtum, denn Hildebrand hat sich hier unvorsichtig von der Lehre des Meisters Marées entfernt, der den größten Wert darauf zu legen pflegte, daß alles Körperliche beim monumentalen Kunstwerk nach Möglichkeit „in der Fläche blieb". Riehl sagt zusammenfassend: Damit ein Bild nicht „auseinanderfällt", darf darum der Maler nie eine Vordergrundsfigur so modellieren, daß sie als Körpervorstellung aus dem als Fernbild aufgefaßten Hintergrund heraustritt. Der Maler mäßigt die Figur, bis ihre Darstellung mit dem übrigen Bilde „zusammengeht". — In diesem Sinne ist der „Fahnenträger" (*Abbildung 5*) von Hans von Marées ein geradezu vorbildliches Stück

Abbildung 11. Marées, Die Hesperiden, Mittelstück; München

monumentaler Malerei, auf das auch die von Pidoll[16]) überlieferten Worte passen: Die Umgebung des Bildes gehöre mit unter den bestimmenden Einfluß des Künstlers oder vielmehr der gegebene Raum bestimme den Künstler erst zur Wahl und Anordnung seiner Darstellungen.

Der nackte Mann mit der Fahne reizt durch seine Verwandtschaft in Thema und Pose ganz besonders zu einem Vergleich mit dem Straßburger Standbild; er könnte als die gemalte Korrektur der Brunnenplastik gelten. — So streng hielt Marées an seiner Auffassung fest, daß, als er eines Tages mit seinen Schülern eine Nachbildung der „Nacht" Michelangelos auf dem Medicigrabmal betrachtete, er auf die Entfernung des hinteren Fußes vom Rumpf deutend sagte: „Sehen Sie mal die Reise!"[17]) Seine Kritik würde vor dem Vater Rhein des Freundes Hildebrand gewiß noch schärfer ausgefallen sein.

* * *

Bis in seine letzten Lebensjahre hat Hildebrand von Marées ererbte Anregungen verwertet, ja ganze Motive des Lehrers in seinen Entwürfen nachklingen lassen. Marées' „Abendliche Waldszene" (*Abbildung 9*) war in seinem Besitz und auch die gleichzeitige „Römische Vigna", die Fiedler gehört hatte, befand sich lange Zeit bei ihm in Aufbewahrung. Kein Wunder, daß die Phan-

tasie des Bildhauers bei eigenen Entwürfen gelegentlich auf diese Malwerke zurückgreift. Die Wallraf-Richartz-Gesellschaft erhielt unlängst als Geschenk ein Skizzenblatt aus dem Nachlaß Hildebrands, das ein „Bacchanal" (*Abbildung 10*) als Relief vorbereiten sollte. Beide Fassungen enthalten unverkennbare Züge Maréesscher Kompositionsprinzipien, und die nackte Rückenfigur, die rechts im Vordergrund am Tisch sitzt, ist uns von der Abendlichen Waldszene her bestens vertraut.

* * *

Als ich Wilhelm Lehmbruck einmal in seinem Berliner Atelier fragte, welche Skulpturen des deutschen 19. Jahrhunderts ihm am besten gefielen, da antwortete er ohne zu zögern ganz ernsthaft: Hans von Marées! Es war kurz nach der Heimkehr des Künstlers von Paris, und so sehr damals noch seine Körper von dem sinnlichen Formgefühl Maillols beherrscht waren, die Sehnsucht nach einer Vereinfachung, Vergeistigung und Tendenzlosigkeit, wie Marées sie gelehrt, lebte damals schon in Lehmbruck. Vielleicht haben wenige so wie dieser das entwicklungsfähige Bildhauerische eines Bildes wie der „Hesperiden" (*Abbildung 11*) begriffen. Marées sagte oft, daß der menschliche Kopf einer Kugel zu vergleichen sei, die auf einer kurzen Säule, dem Halse, aufruhe, und die Beine nannte er immer die Säulen[18]). Also er sprach wie ein Baumeister, und angesichts vieler seiner Figuren wird man den Eindruck nicht los, als seien sie wie aus Bauklötzen zusammengefügt. Und das gerade war es, was Lehmbruck an seinen frühen Schöpfungen noch vermißte, als er von Frankreich kam: er meinte die Statik, die seinen Gestalten (*Abbildung 12*) gefühlsmäßig innewohnte, verdeutlichen, steigern zu müssen. Und bald verfiel er dem wahrhaft deutschen Trieb zu übersteigern, dem Marées nur darum ewig ausgewichen ist, weil er dem Bannkreis der Antike nie entrann. Derselben Antike, die Lehmbruck kühn überwand. Was aber stärker noch diesen ausübenden Bildhauer von seinem

Abbildung 12. Lehmbruck, Junges Weib. Kunststein

Abbildung 13. Marées. Jünglinge unter Orangenbäumen

unpraktischen Lehrmeister trennte, das kann man da am besten erkennen, wo beide sich am innigsten berühren. In Paris hat Lehmbruck eine Komposition (*Abbildung 14*) gemalt, die allen Forderungen von Marées gerecht wird und dennoch durch die Wärme ihres Bluts von dessen Bildern — man mag vergleichen, was man will (*Abbildung 13*) — weiterkennbar abrückt. Der Verstandeskünstler Marées scheint nie im Leben körperliche Verkettung erfahren zu haben, an deren Kampf der sinnlichere Lehmbruck allzufrüh zerbrach. So teilen beide das Schicksal, mehr ein Versprechen als Erfüllung zu sein.

Abbildung 14. Lehmbruck, Gemalte Komposition

ANMERKUNGEN

1. Hans Klaiber, Die Entwicklung in Dürers theoretischen Studien, Repert. f. Kunstwiss. XXXVIII, S. 238ff.
2. Hermann Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers, Piper 1909.
3. Hans F. Secker, Beiträge zur Dürerforschung, Z. f. b. K. XXXIX, S. 133ff.
4. Julius Meier-Graefe, Hans von Marées, Bd. II, S. 161.
5. Julius Meier-Graefe, Bd. I, S. 251.
6. Walter Rathenau, „Reflexionen", S. 41ff., Leipzig 1900.

7. Man darf nie vergessen, welche Bedeutung Marées stets dem Hintergrunde einräumt. In Pidolls Ateliererinnerungen ist davon oft die Rede, und in einem seiner Briefe sagt Marées selbst: „Ich mache Sie darauf aufmerksam, daß Sie niemals einen Gegenstand für sich betrachten, sondern stets beobachten, wie sich derselbe zu seiner Umgebung verhält.“ Vgl. Konnerth, a. a. O., S. 120.

8. Das Motiv des durchspülten Felsens, der zu einer natürlichen Brücke wurde, ist der Umgebung Neapels entnommen. Auch darin begegnet Marées der Antike, die in dem bekannten großen Landschaftsbilde aus einem Hause auf dem Esquilin in Rom dasselbe Felsentor als Eingang zur Unterwelt benutzte; Odysseus ist gerade vom Meere hergekommen und opfert einen Widder, dessen Blutgeruch die Schatten der Toten herbeilockt.

9. Karl v. Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées, S. 4, Luxemburg 1908.

10. Julius Meier-Graefe, Bd. II, S. 227.

11. Pidoll, a. a. O., S. 38.

12. Julius Meier-Graefe, Bd. II, S. 593.

13. Adolf Hildebrand, Das Problem der Form, 6. Auflage, Straßburg 1908.

14. Alois Riehl, Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst, Vierteljahrsschrift für wissensch. Philosophie Jg. XXI, S. 287ff.

15. Fritz Hoeber, Die Unzulänglichkeit der Hildebrandischen Raumästhetik, Repert. f. Kunstwiss. XXXVIII, S. 173.

16. a. a. O., S. 39.

17. Julius Meier-Graefe, Bd. I, S. 410.

18. Pidoll, a. a. O., S. 11.

Abbildung 1. Paul Adolf Seehaus, Küstenwächter. *Radierung, 1917*

PAUL ADOLF SEEHAUS

VON

PAUL ORTWIN RAVE

Den Malern einer neuen Bildgesinnung, die Deutschland in den unheilvollen Kriegsjahren verlor, einem Franz Marc und August Macke, reiht sich Seehaus ebenbürtig an. Jung und voller Lebensgefühl eines neuen, an seine Aufgabe glaubenden Geschlechts, gegen Erstarrtes und Vorgestriges eine andere, ihre Welt aufbauend — in solchem Beginn ihrer Blüte sank einer nach

dem anderen dahin. Als Letzter — der Lärm der Kriegswirren war kaum verklungen — starb Seehaus. „Wo man in Deutschland junge Kunst liebt," schrieb Wilhelm Worringer in einem kurzen Nachruf unmittelbar unter dem Eindruck der bestürzenden Botschaft, „wird man in schmerzlichem Erschrecken von der Zeitung aufsehen, in der die Nachricht seines Todes steht." Seitdem ist eine Reihe von Jahren ins Land gegangen, der Schmerz um das Unwiederbringbare und Unerfüllte ist geblieben. Uns bleibt der Glaube an die hohe Berufung jener Toten und das Amt, ihr Lebenswerk dankbar zu ehren.

Vom kurzen Leben des Künstlers sind die Nachrichten bald mitgeteilt. Paul Adolf Seehaus wurde am 7. September 1891 zu Bonn geboren und wuchs auf in dieser rheinischen Stadt. Er fühlte sich ganz als Rheinländer, obwohl seine Eltern beide ihre Heimat in Norddeutschland hatten: der Vater, von der sachlichen und schlichten Art des preußischen Beamten, war Sohn eines Försters in der Uckermark und die Mutter aus dem sauerländischen Westfalen gebürtig. Den einzigen Sohn fesselte mit dreizehn Jahren eine lähmende Krankheit lange ans Bett und zeichnete zeitlebens seinen zarten Körper. Doch der schmächtige, etwas gnomenhafte und nicht ebenmäßige Leib trug einen Kopf voller Kraft und nicht ohne Dämonie. Die slavischen Züge des breiten großgeformten Antlitzes waren geistig veredelt, aber zugleich von einem festen Willen beseelt, verbissen, zäh. Wenn er sprach, klangen seine Worte hell und bestimmt. Er konnte von einer unglaublichen Lebhaftigkeit, fast Besessenheit im Gespräch sein. Die dauerndste Erinnerung an sein Äußeres haftet am Ausdruck der klugen grau-blauen Augen, die, tiefliegend unter der hohen Stirn, einen klaren Verstand und eine reiche, innerlich geborgene Welt verrieten. Sie konnten in witziger Laune blitzen und wie in weltenfernen Ahnungen über Menschen und Dingen dieser Erde hinweg von den Gestaltungen seiner Sehnsucht träumen.

Von den Lebensformen und Eindrücken seiner Jünglingsjahre zeugen seine kurzen Tagebuchaufzeichnungen und frühen Briefe. Eine rührende Anhänglichkeit an das elterliche Haus und an das großväterliche Forsthaus im märkischen Kiefernwald verband sich mit einem natürlich-sicheren Zueinander im Freundeskreis der Bonner Gymnasiasten. Die Schülerjahre sind bereits erfüllt von Begegnungen und Spannungen geistiger Art. Die Jugend der rheinischen Universitätsstadt atmet besondere Luft. Damals hatte die bündlerische Bewegung des Wandervogels in Bonn ihre stolze Spätblüte. Wenn das stillere zurückhaltende Wesen Seehaus' ihr auch fern stand, so verehrte er doch die wirkenden Persönlichkeiten in ihr. Das Getue mit den Volksliedern und -tänzen lehnte er freilich in der Verachtung des allzu Schlichten und Gewichtlosen ab. Doch am unmittelbar Menschlichen, wie es in den gerade damals von den Wandervögeln, man kann sagen neu entdeckten Volksmärchen begegnet, fand er dauerndes Gefallen.

Was ihm aber nicht erst der Wandervogel zu vermitteln brauchte, das war seine ganz ursprüngliche Liebe zur freien Natur. Schon als Junge mit dem Vater

in der Eifel, begeistert ihn die rauhe Weite des Hohen Venn an der belgischen Grenze. Im heißen Sand unter märkischen Föhren liegen oder auf verschwiegenem See rudern ist ihm höchste Wonne. Knabenhaft bringt er Erlebnisse in Verse, wie etwa „der stumme Waldsee zwischen Buchen" seinen verworrenen „brennend heißen Sinn" beruhigt. Fünfzehnjährig sieht er auf einer Reise nach Rügen und Bornholm zum erstenmal das Meer. In seiner Sehnsucht nach der Gewalt und Unbegrenztheit des Meeres betrübt ihn zunächst die zahme Seefahrt und die Nähe der Küste, wiewohl ihn das Lichter- und Farbspiel entzückt. Doch schließlich jubelt er auf: „Bloß Himmel und Wasser!" Den Dampfer, den er heiß liebt, und alle Schiffe beschreibt er genau bis in die technischen Einzelheiten. Er sieht „eine Torpedobootsflottille, schwarz und wild, herrlich", „ein Linienschiff mit roten Schloten wie Türme". Wie oft hat er später die Segler und Schiffe und seine heimischen Dampfboote und Schleppkähne auf dem Rhein gemalt, und seine frühesten Äußerungen, als er noch kein Wort schreiben konnte, sind, neben ungeheuerlichen Eisenbahnlokomotiven, wunderlich-prächtige Wasserfahrzeuge. Er legt sich eine Sammlung an von dramatischen Schilderungen berühmter Schiffsunfälle. Seine Jugendgedichte kreisen um die Sagenwelt der Edda und der Skalden, verherrlichen Wickinger- und Normannenzüge, besingen Matrosenschicksal und klingen als Siegeslied über die vernichtete Feindesflotte.

Dieser Hang zu allem Nordischen blieb für sein weiteres Leben bestimmend. Bald finden wir ihn wieder auf einer Sommerfahrt an den schwedischen Küsten, in deren Klippen er tagelang einsam herumklettert. Im Herbst 1913 lebt er als junger Student längere Zeit bei einem Freund im wälischen Benllech an der Westküste Englands, und das Sommersemester 1914 bringt er in einem kleinen Ostsee-Fischerdorf zu, Wieck bei Greifswald. Hier wie dort saugt er sich voll mit den Formen düniger und felsiger Strandbilder, Buchten, Hafen, und stets das hohe Meer im Hintergrund. „Das schönste an meinen Wanderungen über Land ist, daß man, wo man auch sein mag, immer und immer wieder am Horizont den dunkelblauen Streifen sieht, mit weißen, mit roten Segeln, oder der Rauchfahne eines fernen Dampfers, diesen ganz schmalen Streifen, der einen nicht losläßt, alles andere belebt und in seiner gewaltigen Monotonie der ganzen Landschaft einen wechselvollen Reiz verleiht, der nicht zu beschreiben ist." Sein heißer Wunsch, mit einer Segelyacht größere Fahrten zu machen, wird erfüllt. Beglückt liegt er tagelang auf dem Wasser und gesteht, nichts Wunderbareres zu kennen, als den sonnigen Sommer im Norden. Einer seiner reifsten schriftstellerischen Versuche, „Die weiße Nacht", verdichtet sich aus der starken Erregung seines Blutes vor der Majestät der nordischen Sommernacht, deren gleichmäßige Dämmerung Natur und Mensch in ein stilles seliges Wachträumen zwingt.

Als er den Sommer 1915 in Oberbayern verbringt, denkt er mit sehnsüchtigem Erinnern an die See zurück. Die Hochgebirgswelt, das Entzücken der Fremden gemeinhin, scheint er gar nicht zu bemerken. Die Hochebene gefällt ihm eher,

am meisten aber die Seen: „Die Umgebung Münchens, die vielgerühmte, sagt mir nicht sonderlich viel. Mir ist alles zu weich und zu südlich — ich sehne mich immer nach dem Norden. Höchstens die Seen, es riecht dort wenigstens nach Wasser. Aber es ist mir nicht genug Wasser, und die Schiffe auf diesen Seen sehen alle so dilettantisch nach Binnenland aus" (an Hans Kurella). „Wenn ich an Wales und die Irische See denke, was ich oft tue, dann möchte ich weinen. Das ist keine Phrase. Du weißt, wie ich Anglesey, Irland und die Küsten und Inseln im Norden bei Schottland liebe. Fiona Macleod ist noch immer mein Lieblingsbuch" (an H. K.).

Für einen Menschen, der mit seinem Herzen so verwurzelt war mit englischen Landschaften, Freunden und Büchern, wie Seehaus, mußte der Krieg eine große Erschütterung werden. Er hat daran schwer und traurig getragen. Es ergreift, wenn man beobachtet, wie in seinen Briefen von Jahr zu Jahr die englischen Sätze und Redewendungen seltener werden, die er, wie sonst Künstler wohl gern italienische oder französische Brocken einstreuen, früher stets und häufig im Munde führte. Dachte er doch gar vor dem Kriege ernsthaft daran, sich irgendwo in England der öffentlichen Kunstverwaltung zu widmen. Daher beschäftigte er sich viel mit englischer Kunst, und die englische Literatur war ihm wohl vertraut. Ihn fesselte die feine Geistigkeit eines Walter Pater oder Oscar Wilde, aber zugleich die aufregenden Begebenheiten im Lederstrumpf des Fenimore Cooper oder die packenden Novellen Edgar Allan Poes. Er saß bis in die Nacht hinein über solchen Büchern, strichelte die Visionen seiner Lektüre auf Papier oder versah das Buch selbst, wie Poes Novellen des Todes, mit schreckhaften Zeichnungen. In Zeiten der Entspannung griff er zu Detektivromanen Conan Doyles oder verschlang immer wieder Stevensons Schatzinsel. Der nordische Schauplatz allein genügte schon, ihn zu locken. So las er viel in dem finnischen Heldenepos Kale-Wala. Besonders aber mußten die eigentümlich düsteren Erzählungen aus den wälischen Küstenländern seine Seele packen, welche Fiona Macleod aufgezeichnet hat, namentlich der Band „Wind und Woge" mit seinen unheimlichen beklemmenden Stoffen. Sich selbst träumte er gern hinein in diesen Bezirk bodenschweren Daseins und jener ursprünglichen Naturnähe, wo noch Erdgeister und Nachtmahre den Menschen gegenwärtig sind. Auf seiner letzten Farbstiftzeichnung eines keltischen Fischerdorfes glaubt man in die Ecke geduckt vorn seine koboldhaft-lauernde Gestalt zu sehen, und auf einer Radierung stellte er sich selbst als den Wächter an nordischer Küste dar (Verz. V, 39, *Abbildung 1*).

Überhaupt alles, was mit Abenteuer, Geheimnis, Spuk und übersinnlichem Geschehen zu tun hat, bezaubert ihn. Er ist hingerissen von E. T. A. Hoffmanns Phantastik. Die „Andere Seite" Kubins macht nachhaltigen Eindruck auf ihn, und dessen grausige Blätter der „Sansara" betrachtet er immer wieder von neuem gebannt. An Gespenstergeschichten kann er kaum genug kriegen, schaudert schon bei dem Titel der Strindbergschen „Gespenstersonate". Die geheime Kraft und visionären Schilderungen eines Gogol gehen ihm auf: „Gogols

‚Zauberer' ist grandios. Der Kerl versteht was von der Landschaft, daß es geradezu unglaublich ist. Wenn der ein Maler gewesen wäre, der wäre überhaupt der Romantiker gewesen" (an H. K.).

Das erinnert an eine Äußerung, die er einmal über sich selbst machte, er wäre überhaupt Musiker geworden, wenn er bloß ein Instrument gelernt hätte. Die Intensität seiner Aufnahmefähigkeit für Musik war grenzenlos. Schon im Elternhaus gehörte Musik wie zum täglichen Brot, und die Freunde mußten ihm die Abende immer und immer wieder Beethoven, Schubert, Tschaikowski vorspielen. Er verstand etwas von der Sache, und seine Urteile waren verblüffend sicher bei aller Begeisterung oder gelegentlicher Ablehnung. Bei guten Musikaufführungen geriet er außer sich. Bemerkenswert ist ein Briefbericht über die berühmte Stelle in der fünften Sinfonie Beethovens, wo der letzte Satz durchbricht. Da hatte er das sonderbare Gefühl, als würden ihm beim Stehen die Beine in die Höhe gehoben, doch so, daß er nicht rücküber fiel, sondern wagrecht in der Luft schweben blieb und erst allmählich wieder festen Grund unter die Füße bekam. Im allgemeinen scheint es, daß Musik ihn mehr erregt als geklärt hat. Alles, was verworren und schwer in seiner Seele war, wurde aufgerührt. Er, der zarte Mensch, konnte nach einem Konzert am nächtlichen Rheinufer entlanglaufen, besessen von der Macht der Töne, des Wortes unfähig, in äußerster Spannung sich und der Umwelt entrückt. Der Strom erst glättete seine innere Qual, wie wir es beispielsweise schon in dem Jugendgedicht den Waldsee hatten bewirken sehen. Landschaft bedeutete für Seehaus in jedem Fall Entspannung und Beruhigung, Ziel, doch nicht Erreger seiner Leidenschaft. Es ist fast ausschließlich das Landschaftsbild, was den Maler Seehaus beschäftigte. Später wird darauf zurückzukommen sein.

Unter allen seinen Gemälden ist kein vollendetes Bildnis erhalten, und unter seinen Zeichnungen findet sich kaum ein Blatt, das mehr als gelegentliche Bildnisskizze wäre. Als Bildvorwurf ist ihm der Mensch gleichgültig. „Menschen interessierten mich damals so wenig wie heute", schreibt er 1918. Aber er brauchte Menschen als Widerstrahlung seiner Gedanken. Stundenlang konnte er einem beliebigen Bekannten seine Fragen und Überlegungen auseinandersetzen, nur um sich zu klären. Und doch geriet er in Ärger, stieß er auf Unverständnis. Dann ironisierte er hernach die Leute mit überlegenem Spott. Dadurch wahrte er sich das Gleichgewicht und die Selbstachtung, die bei seiner allzu großen Empfindlichkeit und Verletzlichkeit oft ins Schwanken geriet. So unbeirrbar er seinen Weg als Maler gehen mußte, so schmerzlich ist ihm jede Verkennung seiner Absichten. Voll kindlichen Stolzes notiert er aber dann auch zustimmende und lobende Äußerungen seiner Eltern oder sonst Bekannter über seine Werke.

Was er im Sommer 1915 hauptsächlich in München trieb, war das Studium der Kunstgeschichte. Einem Wunsch des Vaters sich fügend, durfte er nur seiner künstlerischen Berufung folgen, wenn er seine Lehrjahre mit einer wissenschaft-

lichen Prüfung abschlösse. So arbeitet er, immer neben seiner Kunst, die letzten Semester wieder in seiner heimatlichen Universitätsstadt am Rhein. In Düsseldorf sowie in Düren im befreundeten Hause der bekannten Sammlerin Ida Schöller macht er umfassende und ernste Studien, woraus eine gehaltvolle (ungedruckte) Arbeit über den jungen Andreas Achenbach erwuchs. Auch seine Dissertationsschrift, „Die Geschichte der Düsseldorfer Buchillustration in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", entstand in diesen Jahren. Es ist ein gewichtiges, sachlich gewissenhaft durchgeführtes und mit treuer Einfühlung geschriebenes Buch geworden, mit dem er sich an der Universität Bonn den Doktorhut erwarb. Das war in jenen dunklen Novembertagen 1918, als über den Rhein weg die ungeheuren Truppenmassen nach Innerdeutschland zogen. Und diese Tage wurden auch sein Verhängnis. Um den drückenden Besatzungswirren seiner Heimatstadt zu entgehen, fuhr er zu seiner Braut nach Hamburg-Altrahlstedt. Dort packte ihn noch im selben Winter eine heftige Grippe. Nach wenigen Tagen, an denen er nicht an Tod dachte, starb er, 27 Jahre alt, am 13. März 1919. Sein schlichtes Grabmal steht auf dem Friedhof zu Ohlsdorf bei Hamburg.

Aus jenen letzten Hamburger Wochen, wo er vom Ballast wissenschaftlicher Arbeit befreit mit aller Gewalt seines starken Gestaltungstriebes sich seiner Kunst widmen wollte, besitzen wir im letzten Brief an die Eltern ein in seiner Selbstironie echt Seehaussches Dokument über das späteste, unvollendet gebliebene Werk. Um die seelenlose Atmosphäre einer Vorstadt draußen bei Hamburg zu verklären, malte er an einer „Madonna in Vorstadthäusern" (*Verz. I, 50*). Er erzählt davon seinen Eltern (26. Februar 1919): „Von früh bis abends sitze ich in meinem Atelier (besser Hühnerstall) — aber mit gutem Licht und angenehmem Kanonenöfchen — an meiner Leinwand . . . Meine Madonna ist so stark farbig, daß die Wände wackeln, aber vielleicht fändet Ihr sie doch schön. Sie hat ein so süßes kleines nackiges Christuskindchen auf dem Arm, und ihre mächtige Gestalt im blauen Mantel wächst kubistisch aus den roten Häusern hervor. Dazu ein schimmerndes Gelb von Ocker bis Zitronengelb in den diversen ineinandergeschachtelten Heiligenscheinen . . . Da habt Ihr den großen Akkord des Bildes: Blau-Rot-Gelb, und diese drei Farben wachsen aus dem tiefsten Schwarz, das an den Rändern sitzt, visionär heraus. Nun dürft Ihr es Euch aber nicht zu schön vorstellen . . ." Daß hier im Ansatz zu einer neuen Kräfteentfaltung des noch nicht Achtundzwanzigjährigen der Faden jäh abreißt, wo noch Entscheidendes gesagt worden wäre, empfinden wir als einen der tragischsten Augenblicke in der Entwicklung der neueren Kunst. Es war etwa ein halbes Jahrzehnt erst vergangen, daß die Öffentlichkeit auf den jungen Maler aufmerksam geworden war und ihn bei Gelegenheit einer Ausstellung rheinischer Expressionisten in Bonn im Sommer 1913 unter Nauen, Macke, Campendonk überrascht und rühmend nannte. Noch unter seinem, während der letzten

Schuljahre angenommenen Pseudonym „Barnett" wurde er von Joachim Benn als das echteste Malerblut angesprochen, das große Erwartungen wecke. In nicht mehr als diesen fünf, sechs Jahren, von jenem Ausstellungserfolg der ersten Bilder an bis zu seinem frühen Tod, ist die künstlerische Lebensbahn von Paul Adolf Seehaus beschlossen.

Alles was Seehaus malte, zeichnete, radierte, hat er so ziemlich aus sich selbst. Er hat nie eine Akademie oder Kunstschule besucht, nie im eigentlichen Sinn einen Lehrer gehabt. Wohl Malerfreunde, die bestimmend auf sein Gestalten waren, früh August Macke, später Ewald Dülberg. Anfangs stellte er sich einfach vor die Natur, und es gibt eine große Menge von Zeichnungen aus den letzten Schülerjahren mit hübschen Landschaftsausschnitten und vertrauten Winkeln aus den benachbarten Dörfern, auch Bildnisskizzen von Verwandten und Freunden und Bewegungsstudien nach dem nackten Modell. Unbekümmert um ergrübelte Gesetze des Aufbaues bringt er die natürliche Gegebenheit der Landschaft, dabei aber schon bestimmt und festgefügt in Linie, Fläche und Raum. Erste Aquarelle sind klar in duftigen Farben, tonig gegeneinander gesetzt von einem gebundenen Gesamtklang. Man bewundert das Auge, welches dergleichen so frisch auf das Papier wirft, erkennt aber deutlich bald eine gewisse Schulung der Sehweise an französischen Vorbildern. In Köln, an der Mittlerstelle im Westen Deutschlands, gab es schon vor Gründung des Gereonklubs Kunsthändler, die fabelhafte Sachen von Paris herüberbrachten. Braque, Camoin, Dérain, Herbin und Vlaminck standen und hingen da in den Verkaufsräumen herum, und wen sie anlockten, war mehr die junge Künstlerschaft als das kaufende Publikum. 1912 war dann die wichtige internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln, wo zum erstenmal in großen Gruppen die neue Kunst fast aller Länder gezeigt werden konnte, allein von Vincent van Gogh über hundert Gemälde. Auch Cézanne, Gauguin, Picasso waren gut vertreten, und über deren Malweise ward damals viel verhandelt und erörtert. Unermüdlich fuhr der junge Maler, von der Schulbank weg, hinüber nach Köln, oft allein, oft in Begleitung der Freunde aus dem kleinen Bonner Malerkreis, zu dem er damals Fühlung gewann: mit Engert, Thuar, Henseler und Macke.

Der schönste Sinn solcher Ausstellungen, werdende Kräfte sich erkennen zu lassen, fand hier bei Seehaus Erfüllung. Der zwingende Schwung der großen Linie bei van Gogh und dessen leidenschaftliche Glut der Farbe überfielen den jungen Maler wie ein Wunder. Er hat stets schwer mit dem Problem der Farbe gerungen. Sein größter Schmerz war es, wenn seine Bilder trüb, dumpf und verschmiert ausfielen. Van Gogh hat zweifellos etwas bei ihm gelockert. Einige Bilder entstehen zu dieser Zeit, prächtig gelungen im sicheren Wurf der Komposition. Das „Rheinufer bei Bonn" z. B. (*Verz. I, 10, Abbildung 2*) wirkt so durch den dunklen Kontur der Flächen und das Gegenspiel kräftiger reiner Farben Gelb-

Blau-Grün, wobei die Herrschaft von Gelb, wie bei van Gogh, eine glühend-festliche Lust ist. Die Ansicht ist von oben genommen, etwa von der nahen Brücke aus, so daß man von oben auf die Uferpromenade sieht. Die züngelt mit ihren Strombrechern und Fährrampen wie eine riesige Flamme vom unteren Bildrand ins Bild hinein und sondert die großen Farbflächen von Blau und Grün auseinander: links der blaue Strom mit den lustigen Segeldreiecken in leuchtendem Weiß, rechts die überhängenden Bäume der Gärten mit wenig Rot. Das alles hat nun freilich wenig mehr mit van Gogh zu tun. Bei van Gogh bäumen sich die Farbflächen gegeneinander, lodern wild zerflockt in sich selber, sind strichig gefügt an jeder bemalten Stelle von unerhörter innerer Spannung. Bei Seehaus steht das Blau in reinen klaren Flächen, erhält neue Spannung durch eine neue Farbe: durch das Weiß der Segeldreiecke und der Spiegelung der Boote. Ebenso das zarte blühende Grün der Bäume durch das sparsame Rot von Gartenmauer und Häuserwand. Alles ist wattig und weich hingesetzt, wie etwa auf Bildern von Vlaminck. Das ganze Bild, nicht groß im Format und fast quadratisch, atmet so eine klare Harmonie und Beruhigtheit. Eine lyrische Stimmung schlägt hier ihre zarten Töne an: so kann nur ein rheinischer Maler den Frühling am Rhein malen.

August Macke konnte es, und Macke war es, der mit dem etwa fünf Jahre jüngeren Seehaus seit den gemeinsamen Entdeckerwochen der Sonderbundausstellung in einer anregenden und fruchtbaren Freundschaft lebte. In dem eigentümlich hohen und schmalen Haus des jung verheirateten Macke, das bis vor kurzem noch die meisten Schätze des allzu bald Gefallenen barg, war Seehaus fast täglich als Gast. Hier sah er dem Genossen das Handwerk ab, lernte dankbar und beglückt manches Ateliergeheimnis. Und dann gab es noch ein anderes, etwas verwahrlostes, aber altertümlich stattliches Gebäude, „Die Villa", draußen hart am Rhein unterhalb der Stadt, die ein kunstsinniger Bonner Student für sich und seine Malerfreunde gemietet hatte. Walter Cohen erzählt davon in seinem Begleitwort der Flechtheimschen Seehaus-Mappe: „Hier hauste das mutwillige Künstlervölkchen, das in Schwabing oder Friedenau, selbst auf dem Montmartre gewissermaßen Ortsfarbe gewesen wäre, hier jedoch, am breit und gemächlich hinströmenden Niederrhein, wie ein Capriccio wirkte." Da war der geistreiche revolutionäre Karl Otten, der begabte formsichere Franz Henseler, der witzige kultivierte Ernst Moritz Engert, und dazwischen immer Mackes herzliches Lachen, Mackes strahlende gewinnende Persönlichkeit, seine gesunde Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, dessen kraftstrotzendes Lebensgefühl dem Kreise den warmen Pulsschlag mitteilte. Man lebte im Heute und dachte ans Morgen, war so gut Lebensgemeinschaft wie Kampfgenossenschaft. Mackes Bündnis mit Franz Marc und später Wassily Kandinsky, deren gemeinsame Kundgebung des „Blauen Reiters" Banner und Fanfare für jene Jahre waren, weitete die Beziehungen über den örtlich gebundenen Rahmen. Der Krieg kam

Abbildung 2. Paul Adolf Seehaus, Rheinufer bei Bonn, 1913

und zersprengte auch diesen auf hohe Ziele gerichteten Kreis, und heute steht nur noch das weitläuftige Haus in seinem Garten am Strom, das derselbe Bonner Student, nun in Amt und Würden, mit Frau und Sohn bewohnt, und welches denkwürdige Zeugnisse jener Schaffenden bis in die Dachstuben hinauf beherbergt.

Seehaus war der Schwerblütigste unter seinen Gefährten, der am meisten Grüblerische und Rückgewandte, der, dem das naturhafte Freilichtleben, überhaupt die gesellige daseinsfrohe Leichtigkeit seiner Kameraden zur Ergänzung seines Lebens am notwendigsten war. Hier unter Freunden verlor er das Selbstgenügsame, Menschenscheue seines Innern, durfte von seinen Passionen schwärmen, sich und die Zuhörer mit seinen nordischen Reiseerzählungen begeistern. All sein Gehemmtes wurde hier locker. Aquarelle, die in dieser glücklichen Vor-

kriegszeit entstehen, sind flott gemalt. Die Umrisse werden in wenigen kräftigen Tuschlinien mit der Rohrfeder gezogen und dann die Flächen mit Wasserfarben teils duftig, teils nachdrücklich angelegt. Selbst im Gegenstand wird er freier. Modische junge Damen sitzen elegant, Stilleben breiten ihre Reize aus. Ölbilder verraten hier und da in einer verführerischen Farbzusammenstellung warmen Gelbs mit kaltem Blau Mackesche Malweise. Und dennoch, im ganzen erscheinen die Bilder nicht saftig, nicht überströmend, oder jubelnd, eher verhalten, ernst und schwer. Die Gefolgschaft des Jüngeren war keineswegs unbedingt, konnte sie nicht sein, da hier unbeirrter Freimut im Schaffen, dort nachdenkliches, gar zerquältes Ringen mit der Gestaltung vorherrschte.

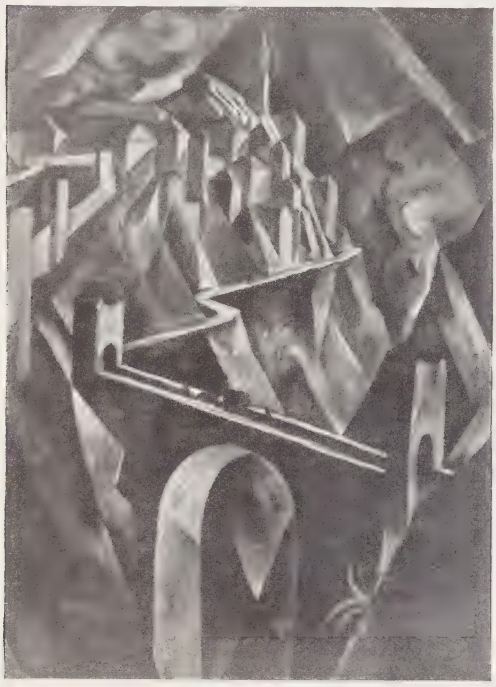


Abbildung 3. Paul Adolf Seehaus, Bergstadt, 1915

Betrachten wir einmal die „Bergstadt" des Düsseldorfer Kunstmuseums, im ersten Kriegswinter entstanden, kurz nachdem Macke gefallen war (*Verz. I, 26, Abbildung 3*). Auf steilen rötlich-grauen Felsen türmt sich die Bergstadt mit ihren blau bedachten gelben Häusern in den blau-grauen Himmel. Trübe Schwaden steigen aus dem schroffen Tal auf, über das ein riesiger Brückenbogen die Fahrstraße zur Stadt leitet und den Blick hineinzieht in die Bildtiefe und hinauf zur hohen hellen Bildmitte. Eine Aufbauform, die Seehaus immer viel beschäftigt hat, die auf die Mitte zu verteilte oder vielmehr die von der Mitte her ausstrahlende Gliederung der Lichtmassen liegt der Komposition zugrunde. Die bewußte straffe Durchführung augenleitender Linienzüge gestaltet die raumplastische Körperlichkeit weit stärker als die tonig-malerischen Werte der Farbe. Statt Auflockerung des Bildgefüges und blühender Auflichtung der Töne wie bei Macke, statt Duft, Zartheit, Wärme bemerkt man eine kristallisch-klare Ordnung hart abgesetzter, winklig gebrochener kubischer Formen, eine Lust am

Architektonischen in Inhalt und Formung. Die vegetationslose Öde der Landschaft steht in kühlem, frostigem Licht. Hinter allem steckt weniger ein sprudelndes Malertemperament, als ein unbeugsam ordnender Wille. Gegen Mackesche Bilder gehalten wirken die von Seehaus immer sparsamer, selbstbesonnener, aber zugleich struktiver und zuchtvoller. Beim Vergleich der zeitlich sich deckenden Perioden des späten Macke mit dem frühen Seehaus — denn jener fiel, kaum nachdem dieser begonnen — wird offenbar, daß der Jüngere keineswegs hinter dem Älteren hergeht. Seehaus stand, andersgeartet, eher neben Macke und strebte seinem durchaus eigenen Ziele zu. Die planmäßige Tiefengliederung des Raumes durch Helldunkelkontraste und die verschiedenen Lichtstufen im Vor- und Hintereinander zeigen eine grundsätzlich andere Einstellung von Mackes „malerischer" Auffassung. Er erkannte das damals selber schon: „In der Malerei beschäftige ich mich augenblicklich mit Lichtproblemen, die mir mehr liegen als Farbe; daher sind die letzten Sachen mit Schwarz und Weiß gemalt. Ich glaube überhaupt, daß ich kein Talent für Farbe habe, sie ist bei mir immer sekundär. Neulich sagte der Dr. Cohen zu mir, meine Aktzeichnungen sähen aus, als wenn ein Bildhauer sie gemacht hätte. Das ist sehr richtig, d. h. ich bin kein Bildhauer, aber die kubische Form und das Schwere und Ernste, was dadurch bedingt ist, zieht mich immer mehr an" (an H. K.).

Seehaus geht in dieser Zeit einen Weg, dessen Ziel ein abstrakter Kubismus hätte werden können. Aber es wurde etwas anderes daraus. Des Malers Verhältnis zur Dingwelt war zu sehr sinnlich, als daß er eine ganz gegenstandslose unkörperliche Bildwerdung seiner Eindrücke hätte erstreben mögen. Ganz unverhohlen gibt er einmal seiner Meinung Ausdruck: „ . . . Mackes und der anderen Wut auf die Naturform kann ich nicht mitmachen, im Gegenteil, ich komme wieder ein bißchen zu ihr zurück. Das liegt vielleicht daran, daß mir die Entwicklung der neueren Kunst zu einer spintisierenden Richtung auf naturwissenschaftlicher Grundlage mit optischen Kunststückchen (siehe Delaunay) einerseits und einer mystisch-ästhetischen Malerei (siehe Hartley z. B.) andererseits, nicht gefällt" (an H. K.). Solche Worte spiegeln mehr als bloß eine neue Zielsetzung. Die ganze Problematik innerer Doppelheit eines bildenden Künstlers tut sich auf, das Doppelantlitz seiner Seele: bewußte Erkenntnis und dunkler Formtrieb. Einmal weiß er, daß er zu den „denkenden Malern" gehört, von denen er „allein heute das Heil" erwartet. Und zugleich ist das gärende Blut in ihm, die Düsternis des Nordens, Erregungen unformbarer Erlebnisse. Seehaus war am allerwenigsten Artist, scheint Einzelnes noch so sehr gedanklich abgeleitet. Gewiß dachte er über seine Kompositionen nach: „ . . . Weil ich alles so klar sehe, bin ich auch vorsichtig und überlege jeden Strich in einem Bild siebenmal. Und dahinter brodelt das Temperament. Und das Resultat ist gequält. Aber ich hoffe auf das Freie und Leichte: Schubert! . . ." (an G. D.). Sein Herz fühlte den großen Atem der Welt in der unendlichen

Abbildung 4. Paul Adolf Seehaus, Hafen, 1916

Melodie ungeheurer Landschaften, und sein gestaltender Wille suchte zu erfassen, was davon im Bild zu bannen war.

Ausdruck dieses verworren-reichen, aber absichtsvoll vertieften Lebensgefühls des Landschaftslyrikers Seehaus sind die vielen Küstenbilder des Jahres 1916. Greifen wir eins heraus, den „Hafen" des Barmer Kunstvereins (*Verz. I, 31, Abbildung 4*). Es ist eines der farbig heitersten, lichtesten dieser Reihe, veranschaulicht aber treffend die Absichten des Künstlers zu jener Zeit. Man glaubt auf den ersten Blick, es sei nichts anderes gegeben, als die sachliche Übersicht über ein Stück Gestade in reliefmäßig-topographischer Klarheit, die Molenanlage eines vergessenen Seenestes mit dem Fernblick auf das hohe Meer und die bergige Küste im Hintergrund. Aber ein Hafenbaumeister mag versucht sein zu sagen, so einen Hafen kann es nirgends geben. Und dennoch, dieser Hafen, zu dem er das Vorbild einmal in einem englischen Reisewerk fand (das schottische Stonehaven südlich von Aberdeen), hat seine Naturgegebenheit durchaus nicht

Abbildung 5. Paul Adolf Seehaus, Das Kreuz in der Eifel, 1916

im Kopf und unter den Händen des Malers Seehaus verloren. Er schreibt in dieser Zeit von seinen Versuchen, „die Naturform möglichst wenig zu verändern, vielmehr mit den gegebenen Formen zu arbeiten und sie dann freilich zu rhythmischen Zwecken zu benutzen" (an G. D.). Wie ein riesiger Notenschlüssel schwingen in Gestalt eines großen G die Kaimauern gelb-grün-rot um das blaue Bassin. Dieser grandiose Schwung beherrscht das Bild und teilt sich dem Häuserzug und der Rauchfahne des Dampfers mit, dem Küstensaum und Horizontstück, und selbst im Wolkenhimmel klingt er weiter. Einige Senkrechte stehen dazwischen gepflöckt; der Kirchturm und ein paar Masten. Keine Form ist ohne Beziehung zum Ganzen. Hier läuft eine Linie, verflicht sich mit einer anderen, verliert sich wieder, wie die Stimmen einer Fuge. Da geht die eindeutige Klarheit einer Form in die verwehende Zartheit von Tonklängen auf, dort sammeln sich die gleitenden Übergänge von Farbwerten in eine herrschende Grundnote. Musik scheint in die sinnliche Schaubarkeit einer räumlichen Gegenständlichkeit übersetzt.

Nicht immer glückt Seehaus solch reiner Klang. Bei seinem Ringen um den Rhythmus des Bildaufbaus kommt oft die Farbigkeit zu kurz. Das lag gar nicht

in seiner Absicht, und er selbst hat am meisten darunter gelitten. Immer wieder übermalte er ganze Bilder oder einzelne Stellen, oft ohne zu erreichen, was ihm vorschwebte. Hier rächt sich der Mangel handwerklicher Schulung, aber man spürt bei seinen Sachen, daß eine Kraft dahinter steckt. Die Dichtigkeit innerer Schwingung übertraf sein malerisches Vermögen. Und, im Grunde, ist die innere Intensität nicht wichtiger, nicht Voraussetzung alles Weiteren?

Von Ende 1916 bis Anfang 1918 überwiegt in seinen Ölbildern eine drohend-düstere Gesamtstimmung, eine totenste Schwermut. So empfinden wir ein Bild wie „Das Kreuz in der Eifel" (*Verz. I, 44, Abbildung 5*) mehr tief als gekonnt. Dunkelgrüne Felshänge umrahmen seitlich und vorn die lichte Bildmitte. Über die dunkle Vordergrundschwelle geht der Blick tief hinein in die verlorene Einöde, über grün-blaue Mittelgründe bis zu den lichtblauen Bergen der Ferne. Struppige Strauchbüschel greifen mit leeren Armen gespenstisch hinauf. In der Mitte steht schwarz das Kreuz vor dem aufgehellten Horizont, eine Ossiansche Vision. Darüber leuchtet gelb-weiß ein umspannender Lichtkegel im düstern blau-grauen Himmel. Als Malerei springt das Bild nicht in die Augen, hängt es in einem Zimmer klein an der Wand, übersieht man es leicht. Manche werden es nie sehen. Aber sieht man sich hinein, läßt es nicht mehr los. Nicht jeder mag sich zumuten, mit solchem Bild dauernd zu leben. So viel Trauer ist darin, Würde, Ernst. Es ist das sinnenhaft gegebene Weltbild des Malers, dem sich die Landschaft geheimnisvoll beseelt. Briefstellen aus dem gleichen Jahr können dies erläutern: „Abends ging ich auf die Höhe vor dem Ort. Oben hatte ich ein ganz überwältigendes Bild vor mir: die Eifel bei Nacht. Es war ganz still, so still, daß man meinte, man könnte das Schweigen hören. Zu meinen Füßen lagen Täler, Kuppen, Wälder im milchigen Mondlicht. Der Himmel dunkelblau mit ein paar Sternen. In ganz weit entfernten Tälern glühten einige Lichter. In der Mitte der wirklich ganz unwirklich scheinenden Mondlandschaft baute sich der Mosenberg auf mit seinen wundervollen langgezogenen Formen wie ein riesiger ruhender Löwe. Da habe ich oben gestanden und gestanden und geguckt, und ich glaube, ich habe den großen Atem gespürt, der hinter der Welt steckt. Unwillkürlich habe ich lächeln müssen über das ärmliche Dogma von Kraft und Stoff, wo ich die Melodien der Welt so deutlich gespürt habe, das Wunder der Welt, den Schöpfer, der alles gemacht hat und alles erhält . . ." (an G. D.)

Die Eifel, das ist die „andere Seite" des Rheins. Man kennt das Rheinland nicht, sah man nicht auch jenes Bergland zwischen Rhein und Maas, dessen unpathetische Erhabenheit kahler Höhenzüge und weiter Täler in seinem Gegensatz die Ergänzung ist zum lockenden Strom und den lachenden Auen. Seitdem der Krieg Seehaus die nordischen Küsten versagte, galt der Eifel seine ganze Liebe. Sie schien ihm verwandt mit dem Gepräge jener wälischen Insel, auf die er selbst seine ersten starken Landschaftserlebnisse hin verlegt. Hören wir seine

eigenen Worte darüber und über Landschaftsmalerei überhaupt, welche, freilich später entstanden und Bruchstück geblieben, im Kunstblatt (1920) abgedruckt worden sind: „Als der Schnellzug in fliegender Fahrt die Kurve um den gewaltigen Schieferklotz des Penmaeunavre durchfuhr und an den gischtübersprühten Sund schwenkte, schaute ich zum ersten Male hinter gepeitschten Regenvorhängen und ziehenden Nebelhosen die küstennahe Insel, die meiner tiefen Sehnsucht heimliche Heimat und Geliebte werden sollte. Ein Landschaftsmaler muß Länder lieben wie Frauen, muß sie im Herzen tragen und nicht im Auge allein — Kunst wird ihm Mittel sein, seine Liebe zu verkünden, seine unendliche Liebe zum Antlitz der Erde. Heute — nach fünf Jahren — träume ich von Ginsterheiden und Klippen meiner keltischen Insel, deren Schönheit und Sinn meinem tiefsten Wesen verwandt war, die ich immer liebte und durch Zufall fand, wie wir die Frau finden, die uns Schicksal wird, durch den Zufall, hinter dem unbeirrbare Notwendigkeit steht. Heute noch träume ich von verlorenen Einöden, hoch über der irischen See, auf denen im dunkelnden Abend Herbstfeuer ferne flackern, von entschleierten Vorgebirgen, denen nackte Leuchttürme entwachsen und die im Sturm daliegen wie sprungbereite Löwen, von schwingenden Viadukten, die vielbogig dem geschweiften Saum des Landes folgen — und ringsum das Meer — die Küstengefühle jauchzen, da sie das Wunder empfinden, das Wunder jener unsagbaren Linie, wo Wasser und Land zusammentreffen, bald in feindlichem Anprall: wenn an rissigen Abstürzen die drängende Brandung zwischen tangnassen Blöcken verschäumt — bald in liebendem Spiel: wenn in sonniger Stille flache, warme Wellenscheiben den sandigen Strand streicheln. Vorrecht des Dichters ist es, das Menschliche zu singen, Bildhauer gestalten neben Malern die ausdrucksschweren Glieder der Menschen und Tiere, Landschaft zu gestalten ist dem Maler allein gegeben. Aber nur der vermag sie zu gestalten, der in ihr lebt, der sich zwischen den fernen Hügeln verloren hat, die er malt, der hinaus um die Häuser gestrichen ist, die er zeichnet, der die Dinge, die er bildet, in sich hineingerissen hat in werbender Liebe. Was ist dem Impressionisten, der mit verkniffenen Augen das Motiv anblinzelt, ein Baum? Was sind ihm Wasser, Schilf und Brücke? Landschaften malen heißt Gegenstände malen — auf den Gegenstand kommt es an, nicht auf den erschauten, sondern auf den erlebten, vor ihm muß sich der Maler seines Selbst entäußern; nur so wird er den Rhythmus der Dinge fühlen, nur so wird er ihn den Menschen offenbar machen können, nur so wird er zum lobpreisenden Propheten."

Ein aufschlußreiches Bekenntnis, das trotz des Fragmentarischen viel verrät von seinem Wissen über sich selbst und über die inneren Gründe der Kunst. Er weiß, daß nicht das sehende Auge den Wert des Landschafters ausmacht als vielmehr das liebende Herz. In der Wahl bestimmter Landschaften beruht das entscheidende Liebesverhältnis. Seine Leidenschaft zielt auf ein Bündnis mit der Landschaft, deren inneren Gehalt an Irdischem und Gött-

Abbildung 6. Paul Adolf Seehaus, Die Roten Türme, 1917

lichem der Maler in seinem Bild offenbaren soll. Seehaus beabsichtigte, seinem Aufsatz eine Wiedergabe der „Roten Türme" beizugeben (*Verz. I, 46, Abbildung 6*). „Die Roten Türme", eins seiner umfangreichsten Bilder und doch bezeichnenderweise noch keinen Quadratmeter groß, ist voller Verhaltenheit und Tiefe des „sich seiner selbst entäußernden" Liebenden. Dunkel, trüb und ernst verwehrt es leichten Zugang. An der Himmelsmitte ausbrechendes Licht: Gelb, Grün, Blau mit seiner blassen blau-grünen Spiegelung auf der Seenfläche darunter gibt einer unbestimmten Hoffnung Raum. Dann treten die drei Türme in Erscheinung, über Eck gesehen deutlich in ihrer Massenform faßbar. Ihre Flächen, branstiges Ziegelrot und sattes Rotbraun, in der farbigdumpfen Umgebung einer trostlosen Berglandschaft: Grün in allen Stufen, fleckig durchsetzt mit Rotbraun, Stumpfgrau, Dunkelblau, am Himmel ein wenig in lila und rötlich aufklingend. Links der große Turm stößt an den oberen Bildrand und hält rechts den zweien weiter in der Bildtiefe Gegenpart, wovon der mittlere, der tiefste im Bildraum, noch unheimlich dunkler erscheint als seine Brüder. Kleine hingeduckte blaue und graue Häuser mit schwarzen

Abbildung 7. Paul Adolf Seehaus, Der Dom zu Magdeburg, 1918

Dächern am Fuß des einen geben den Maßstab für die ungeheuerliche Höhe dieser Trotzkerle, bei denen man an romanische Geschlechtertürme des Südens (San Gimignano) oder Belfriede der Eifel (Burg Lechenich) denkt. Wenn man aber weiß, daß ein alter einfacher Stadtturm, den er gelegentlich in Dessau sah, die Anregung gegeben hatte, erlebt man diesen umformenden Willen nach, der jene einsamen sinnlosen Steinrecken in die Landschaft baute.

Das Bild wurde, mittelbar, Anlaß zu einer bedeutungsvollen Freundschaft für Seehaus. Ewald Dülberg sah es im Salon der Kölner Sammlerin, fragte nach dem Urheber, und bald saßen die beiden stundenlang zusammen, um über Malerei zu sprechen. Wie im Anfang seiner Laufbahn der Autodidakt von Macke manches Handwerkliche lernen konnte, begegnet ihm nun, da die Farbprobleme ihm mehr und mehr Schwierigkeiten machten, Dülberg. Der Kölnische Kunstverein veranstaltete auf Anregung Dr. Walter Cohens damals, zu Beginn des Jahres 1918, eine Ausstellung „Das Junge Rheinland", in der neben Macke, Nauen, Campendonk und anderen Dülberg und er selbst vertreten waren. Zum erstenmal wurde eine Übersicht veranstaltet über jene junge rheinische Kunst, die Seehaus in seinem

Bericht über das Ereignis im Kunstblatt kennzeichnet als eine aus innerstem Wesen vermittelnde: „Wie der Duft der Atmosphäre, silbergrau und violett, die Formen der rheinischen Landschaft schmeichelnd umgibt und ausgleichend umlagert, so durchdringt eine fast traditionelle Schönheit die Werke dieser rheinischen Maler . . . Frankreichs Nachbarschaft klingt leise herein." Die „Heimsuchung" Dülbergs machte stärksten Eindruck auf ihn. Überrascht durch die Neuheit der Farbwahl und die verblüffende Technik schreibt er ihm über den reinen und starken Gesamtklang des Bildes: „Der Wert liegt in der stillen Wirkung einer ganz hohen schwebenden Harmonie, durchaus musikalischer Art." „Die jeder materiellen Wirkung entkleidete Klanglichkeit der Farbe und die Auswertung der einzelnen Farbe, vor allem erreicht durch die Ungebrochenheit und durch den vertriebenen, einem auf das tauschende Gefüge der üblichen Pinselstriche eingestellten Auge fast schmerzlich klaren Auftrag, haben den Maler in mir wesentlich gepackt."

Die Wirkung, welche die Bekanntschaft mit einem so erfindungsreichen Geist und Könner des Handwerklichen auf Seehaus gemacht hat, wird in der letzten, ganz kleinen Gruppe seiner Spätbilder erkennbar. Sein Sinn für klare Tektonik und seine ausgeprägte Lichtempfindlichkeit treffen jetzt zusammen mit einer beglückenden Reinheit der Farben. Das Hauptbild dieser Gruppe besitzt die Berliner Nationalgalerie, den „Dom zu Magdeburg" (*Verz. I, 48, Abbildung 7*). Mit Bedacht wählte der Maler eine glatte, im Format nicht eben große Mahagoniholzplatte, und darauf leuchten nun die Farben geschmeidig und klar, weniger in grellen Farbgegensätzen als in hellen Farbgegenspielen. Ein Besuch in Magdeburg liegt dieser Schöpfung zugrunde. Es war frühmorgens im Sommer, als er da in den Anlagen südlich des Doms auf einer Bank saß und plötzlich anfing zu zeichnen. Eine Buntstiftzeichnung ist aus dieser Stunde erhalten, mit einem blonden Mädchen vorne, das in der Ausführung weggeblieben ist. Ganz streng und still baut sich die Kathedrale aus dem grünen Vordergrund in den tiefblauen Himmel, dessen Wölkchen die aufgehende Sonne rosig überstrahlt. Eine altväterliche Straßenlaterne vorn, dunkelste Stelle im Bild, schafft eine Raumspannung hinüber zur entfernteren Architektur. Erste Sonnenstrahlen treffen die hohen Teile und lassen die Dächer aufglühen im wärmsten Rot. Das kalte Grau des Sandsteins wird gelb überhaucht. Beschattete Stellen sind nicht braun oder trübgrau, sondern blau in den verschiedensten Schattierungen. Stärkstes Rot sitzt unmittelbar neben stärkstem Blau, so daß eine scharf akzentuierte Flächenteilung das Bild gliedert und den Eindruck des Räumlichen bedingt. In stereometrischen Kristallformen schießt ein Architekturteil neben den anderen an. Alle Mittel Seehausscher Kunst vereinen sich hier zu einem Sieg durchgeistigter Sinnlichkeit: gefügte Festigung des Aufbaus und beziehungsreiche Schwingung des Einzelnen, räumliche Spannungskräfte und klingende Lichterscheinung, erlesene Farbwahl und äußerste Sättigung bestimmter Farbwerte.

Was Seehaus in Ölmalerei am Ende seines Lebens nur in ganz wenigen Stücken gelang, bereitete sich schon länger in seinen Aquarellen vor. Die Wasserfarbmalerei machte ihm weniger technische Schwierigkeiten, und er dachte öfters daran, seine Schöpfungen später in Ölmalerei auszuführen. Bereits in Blättern von 1916/17 ab sehen wir ihn an seinem Ziel vollendeter Kostbarkeit der Farbe. Zunächst scheint noch viel französische Schulung seine Tonigkeit beeinflußt zu haben. So zaubert ein Blatt wie das „Rheinische Vorgebirge" (*Verz. II, 28*) einen Traum von Anmut und Süße herbei. In diesem Hauch von hunderterlei Grün ordnen sich die Gerüstlinien der Komposition ganz zart hin auf die tiefe Bildmitte. Kaum ein Tupf Blau, ein Tupf Gelb durchbricht das Gewoge der duftigen Flächen. Eine farblose Wiedergabe würde nur einen ganz unzulänglichen Begriff dieser Schönheit vermitteln. In der Folgezeit verfestigt sich der Aufbau immer mehr und steigert sich die Farbigkeit zu einer stets lebhafteren eindringlichen Sättigung. Wie der Miniator des Mittelalters malte er mit feinem Pinsel seine kleinen, wunderbar glühenden Aquarelle. Einige Bücher seiner Bibliothek, wie „Die chinesische Flöte" und „Alte deutsche Marien- und Weihnachtslieder", füllt er mit einer Reihe köstlicher Zeichnungen, oft in winzigem Format, ein Sprühregen bezauberndster Farbigkeit. Manchmal unterlegt er mit Gold, um den geheimnisvollen Schimmer alter Heiligenbilder zu erreichen. Als ein bekannter Kölner Sammler den Plan hegt, seine Diele ausmalen zu lassen, denkt Seehaus daran, rings in einem Fries die stolze Reihe der alten Kölner Kirchen auf Goldgrund zu malen. Er freute sich wie über ein größtes Lob, verglich man seine Sachen mit der Altmeisterlichkeit eines Wolf Huber oder Altdorfer. Aber dabei hatten die Sachen nichts Antiquiertes. Er blieb ganz er selbst, wenn ihm seine kunsthistorischen Studien auch eine nahe Bekanntschaft mit den alten Meistern vermittelten. Wie sehr er die Kölnische Schule im Wallraf-Richartz-Museum oder die Münchener Sammlung liebte, seine Hingabe verführte ihn nie zu einer sich selbst hinopfernden Nachahmung. Nur die produktive Bewußtheit erfüllte ihn, Erbe zu sein.

Der Seehaus der späten Aquarelle macht ein besonderes, in sich geschlossenes Kapitel aus. In der angedeuteten technischen Feinarbeit der Malerei formt sich seine sinnenhafte Dingliebe zu persönlichster Gestaltung um. Eins der gelungensten Wasserfarbblätter dieser Zeit stellt eine Flußlandschaft dar, der seiner Braut zugeeignete „Bilderbogen" (*Verz. I, 41*, Tafel). Der blaue Strom windet sich von der rechten Bildseite her zwischen den karminroten Hängen grüner Felder und verliert sich in die Bildtiefe. In der Mitte weitet er sich um eine Insel mit spitzen Landzungen, auf deren gelb-grünen Auen, wie Erdbeeren im Feld, rote Häuschen stehen. Weiße Segeldreiecke werden der Tiefe zu kleiner, wo eine lichtgraue Eisenbahnbrücke mit Fischbauchbogen die Ufer verbindet und eine ferne Wagrechte ins Bild legt, von der hellen Rauchfahne der Lokomotive nochmals umspannt und betont. Ganz vorn liegen als die

Fundamente des Aufbaus rechteckig neben- und übereinander gestaffelt kubische Architekturformen einer Stadt, rot, rosa, violett, grau, blau, grün ... Aus ihr strebt als senkrechte Festigung der rechten Bildseite ein hoher rotgelber Kirchturm mit blaßblauer Schieferhaube auf. Ein zitronengelber ulkiger Fisch als Wetterfahne hoch oben vor mitschwingenden Wolkenballen. Linke Festigung: ein abgebrochener Baumstamm, vorzugsweise rotbraun, über dem auf dunkelgrünem Berg in der Ferne ein sattroter Aussichtsturm ins dunkelste Tiefblau des Himmels sticht. In der Mitte schließlich erhebt sich ein kurioses Übereinander von Sonnenuhr (Gelb auf Rosa), Glockengerüst (Blauviolett mit Gelbrot) und possierlicher Hermesfigur (Kanariengelb vor Ultramarinblau). Damit sind nur die Hauptdinge genannt, ohne den vielgliedrigen Reichtum an Linie und Farbe des Bilderbogens auch nur im entferntesten ganz ausgeschöpft zu haben. Eine höchst unwahrscheinliche Landschaft tut sich da unserm Blick auf, aber eine Landschaft, an deren Existenz irgendwo man plötzlich zu glauben geneigt ist: Rhein, Elbe, Finnland, Kanada ... wer weiß. Dies eben war seine große Kunst und seine Leidenschaft: die organische Vereinigung zweier Bildelemente, einmal — wie er sie in Briefen nennt — „das Objekt im Bilde, den Gegenstand, als etwas durchaus Wesentliches, unter Umständen sogar Bestimmendes, dem man dient, und das man umwirbt", und das andere „die Entfaltung eigener oft ganz musikalischer (dynamischer oder harmonischer) Rhythmen". Die Landschaft — denn fast immer handelt es sich um Strom und Meer, Ebene und Berge — soll ihr wahres irdisches Antlitz enthüllen, und zugleich will er den Drang befriedigen, „mit den sichtbaren Formen zu spielen, sie in der Phantasie umzugestalten ... und durch eigenen freien Rhythmus erweitern". Immer wieder kam er in Gesprächen oder Briefen auf dies sein Problem. Er spricht von einem eben vollendeten Aquarell, „ziemlich kompliziert, in vielen Ecken und Kanten gebrochen und spiegelnd ...", wobei die Art subjektiven Gestaltens aus innerstem Gefühl reine formale Werte herausgeholt habe, ohne daß „das bekannte ‚Objekt' zu kurz gekommen" sei. Bloßer Formalismus erscheint ihm als das notwendige Ende allen Schaffens. Seine Kunstabsicht faßt er schließlich dahin zusammen, der Maler müsse ein bestimmtes Objekt zu einem Bildorganismus gestalten, gleich welchem, wenn nur dieser Mikrokosmos seine Schönheitsgesetze in sich trüge.

Der Versuchung müssen wir widerstehen, hier noch andere Aquarelle seiner letzten Jahre wiederzugeben. Allzuviel des eigentlichen Gehaltes geht in der Schwarz-Weiß-Wiedergabe verloren, soweit er nicht gar verfälscht wird. Wer einmal die kostbar leuchtenden Blätter neben die an sich trefflichen aber farblosen Nachbildungen in den verschiedenen Heften vom „Kunstblatt" gehalten hat, wird den Verzicht billigen. Nur auf den Blättern selbst schwingt und lebt all das Geheimnisvolle, Unwirkliche solcher auf das Papier getupften Landschaftsvisionen, die er manchmal im Traum schaute. Mit welch unheimlicher In-

PAUL ADOLF SEEHAUS / BILDERBOGEN

tensität ihn so ein Traumgesicht überfallen konnte, lesen wir in einem Brief an die Braut. Er war auf einer Insel und sah „himmelhohe schwarzblaue Berge, hinter denen die Sonne hervorstach, grell beleuchtete Felskegel und Schluchten bei schwarzem Himmel, vom Sturm wagerecht gepeitschtes Schneegestöber, hinter dem eine hell von der Sonne beschienene grellgelbe Stadt vor dunkeln Hügeln lag. Dann wieder das Meer mit heranrollenden Riesenwellen oder in brütender Stille unter bleierner Luft, so ganz wie immer im Traum — kaleidoskopartig. Plötzlich war ich mit H. K. in der Stadt (der beleuchteten); wir waren Krankenwärter in einem großen Krankenhaus und gingen durch endlose Krankensäle, in denen lauter leere weiße Betten standen; durchs Fenster Blicke aufs Meer. Ebenso plötzlich war ich Küstenwärter und saß in einem Boot, ob Segel, ob Motor weiß ich nicht, das mit wahnsinniger Schnelligkeit an der Küste vorbeiraste. Wunderbare Leuchttürme hingen auf spitzen Klippen oder standen breit und klotzig an flacher Küste. Den einen wollte ich, ich war unterdessen an Land, abzeichnen. Es mißriet völlig (typisch für mich augenblicklich), und außerdem hatte ich fürchterliche Angst, weil ich dachte, ich könnte dabei verhaftet werden usw. usw. — es war tatsächlich etwas ganz Besonderes. Eine Gewalteruption all meiner unterdrückten Sehnsucht nach solchen Dingen und wild wie eine Chopinsche Ballade und gedrängt, ruckartig zusammenprallend, formal gestaffelt wie ein kubistisches Bild". Man braucht kaum das Hilfsmittel der Psychoanalyse herbeizurufen, um hier herauszulesen, welche vitalen Spannkräfte diesen Menschen zu innerst bedrängten. Um die harte Männlichkeit seiner Gefühlsrichtung zu spüren, braucht man bloß die straffe Struktur seiner Landschaften anzusehen, die verhaltene Glut unter einem Köhlerhaufen, die schwelenden Herbstfeuer in der Ebene, die kubisch gestraffte Laterne im Vordergrund, die abgebrochenen roten Stämme am Hügel mit dem sprudelnden Wasserfall, die mächtigen Leuchttürme der Küste ... diesen überblauen Himmel, der einer verblasenen Sehnsüchtelei zu schwer und zu stark erscheinen wird. So offenbaren die kleinen Blätter oft eine Großartigkeit und Geladenheit, die sie im Kunstschaffen des letzten Jahrzehntes mit in die erste Reihe rücken.

Neben dem Ölbild und neben dem Aquarell beherrschte Seehaus mit großem Können ein drittes Bereich künstlerischer Gestaltung: Das radierte Blatt. Er hat früh zu radieren angefangen, ohne je von einem Lehrmeister in diesem Verfahren unterrichtet worden zu sein. Nur mit dem alten Druckermeister einer Düsseldorfer Anstalt, wohin er immer selbst seine Platten brachte, unterhielt er sich gern und freute sich am meisten darüber, wenn dieser es durchaus nicht glauben wollte, daß er, Seehaus, die Platten gefertigt hatte, statt, wie jener annahm, irgendein älterer Stecher. Was eben diesem erfahrenen Mann auffiel, war das, was diese Blätter vor allem kennzeichnet: bei kleinstem Format der Fläche der größte Reichtum an subtilen Formen. In der Radierung konnte Seehaus mit Mitteln arbeiten, die ihm primär zu Gebote standen: Lagerung und Festigung

Abbildung 8. Paul Adolf Seehaus, Rotierender Leuchtturm, 1915

von Linie und Fläche zu raumkubischen Kompositionen auf möglichst eng gedrängtem Ausmaß, rhythmische Umsetzung des Naturvorbildes in ausgesucht tüfteliger Feinarbeit, klares Herausarbeiten von Lichtwerten beim Verzicht auf Farbe. Das unerhört Gefüllte und Gehäufte im einzelnen, das, um ein Wort Dürers zu brauchen, Gekläubelte im Aufbau eines solchen Kleinwerkes, etwa in dem seltsam krausen Duktus wirr verbogener Äste und bizarrer Stauden und Sträucher, füllt die Fläche mit einer vibrierenden Dichtigkeit der Bewegung. Nun aber das Erstaunliche: bei allem vielfältigen Reichtum eines solchen Blattes waltet eine unbedingte Klarheit beherrschender Grundlinien vor. Die Menge des Erfaßten zersetzt nirgends die Bildeinheit. Nehmen wir eines der Blätter aus seinem geplanten Zyklus keltischer Landschaften, den „Rotierenden Leuchtturm“ (*Verz. V, 26, Abbildung 8*), ein Vorwurf, mit dessen farbiger Gestaltung er zuvor sich schon gequält hatte (*Verz. I, 5*). Im Vordergrund schwingen und

Abbildung 9. Paul Adolf Seehaus, Rangierbahnhof, 1916

heben im düsteren Gewoge die Dünen an und staffeln sich bis in die Bildmitte hinauf zu einer schroffen Küstennase, auf der der Leuchtturm steht. Knapp über dem wagerechten Meereshorizont wirft die Lichtquelle im sausenden Schwung ihre Strahlenkurven über das weite Sternenfirmament. Wie Kometenschweife schießen die Lichterscheinungen, ein gigantisches Feuerwerk, durch den dunkeln Himmelsraum, weiten den engen Bildrahmen und lassen die Großartigkeit einer nächtlichen Küstenlandschaft des Nordens aufleuchten. Welch eine Sehnsucht zu seinem Keltenland muß den Künstler bei der Gestaltung solcher Vorstellungen erregt haben. Aus München berichtet er aus dieser Zeit

Abbildung 10. Paul Adolf Seehaus, Wallfahrt. *Radierung, 1917*

von seinen Radierarbeiten, die sämtlich Landschaften aus Wales zum Vorwurf haben: „All die unvernünftig große Liebe, die ich für dies wilde Land habe, kratze ich in die Zinkplatten und möchte nur wünschen, daß sie dem einen oder anderen etwas davon mitgeben können" (an H. K.).

Wir denken an seine oben mitgeteilten Sätze, in denen er den Umkreis seines Schaffens beschreibt: kahle Dünen und Ginsterheiden, nackte Vorgebirge mit klotzigen Leuchttürmen, schroffe Hänge mit schwingenden Viadukten, das Wunder der Küste . . . Überall, wo ausgeprägte grandiose Linienzüge das Auge leiten und zwingen, setzt sein neuschaffender Formtrieb ein. Aus diesem Willen zum lebendigen Linienbau ist auch ein Blatt wie der „Rangierbahnhof" zu verstehen (*Verz. V, 15, Abbildung 9*). Das zieht mit aller Kraft hinein in das Bild: Böschung, Wagendächer, Gleise, Rampe, Gebäude, bis tief hinein, wo die Schienenkurven in dem Hügelland verschwinden. Beim Anblick eines rasenden D-Zuges in schneidiger Kurve packte den kleinen Seehaus eine bebende Begeisterung. Auf Bahnhöfen fand abfahrender oder ankommender Besuch überhaupt keine Beachtung mehr, wie der geheime Betriebsleiter rannte er an den Zügen entlang. Man wird kaum jemanden wiederfinden, der eine so reichhaltige Sammlung von Photographien und Ansichtskarten jedes nur möglichen Lokomotivmodells aus allen Ländern und Weltteilen und so viele Fachzeitschriften

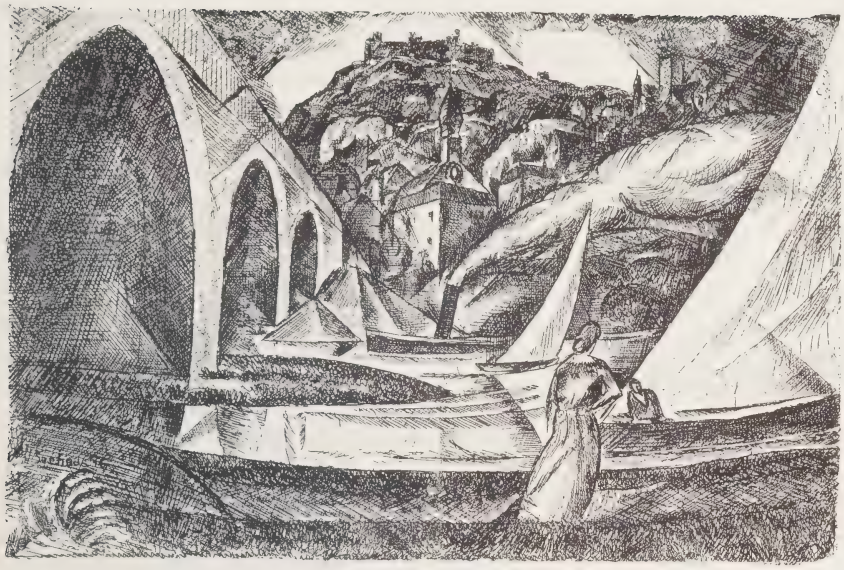


Abbildung 11. Paul Adolf Seehaus, Stadt am Fluß. *Radierung, 1918*

dieses Gebietes besitzt, wie er sie hatte. Das mutet, für einen Maler einsamer Landschaften, sonderbar an. Aber Seehaus hatte eben kein sentimentales, sondern ein sachliches Verhältnis zur Landschaft. Bahndämme und Viadukte mit ihren Maschinen bedeuteten ihm ebenso wie die Türme und Hafenmolen keine störenden Dinge, sondern waren Erweiterung und Bereicherung des Landschaftsbildes. Und dann war seine Besessenheit schuld daran für aufspeichernde umsetzende bewegende Kräfte. Er spürte in Maschinen und Flugzeugen und Autos etwas Verwandtes, etwas, das, auf seine Art, Landschaften bezwingt und ihnen einen neuen Rhythmus gibt.

Auf vielfältige Weise suchte er menschliches Tun und Wirken dem Rhythmus seiner Landschaften einzufügen, ohne daß es zur bloßen Staffage verblaßte. Da gibt es ein Blatt wie die „Wallfahrt" (*Verz. V, 34, Abbildung 10*). Nonnen mit hieratischen Köpfen, Männer und Kinder sieht man aus dem Fischerdorf einer nordischen Steilküste kommen und einen langen, gewundenen Weg zu einer Kapelle ziehen. Fahnen wehen im Wind, und in ihrem stolz entfalteten Flug klingt Weg und Mulde, Küste und Brandung mit. Dunkle Massen vorn und ganz hoher Horizont: dazwischen singen die lebendigen Formen der Natur das fromme Lied begleitend mit, eine herbe und keusche Erde und das ewige Spiel der Wellen. Oder ein anderes, die „Stadt am Fluß" (*Verz. V, 33, Abbildung 11*). Man steht am anderen Ufer und sieht über der Rauchfahne eines Dampfers die

Architektur den Berg sich hinaufschmiegen, von einer Feste hoch oben bekrönt (es könnte Würzburg sein). Eine Brücke über dem Fluß wölbt ihre steinernen Bogen gewaltig ins Bild hinein und rahmt links, indes rechts das hohe weiße Segel einer Jacht, aufgenommen durch ein zweites kleines Segeldreieck und eine harrende Mädchengestalt, das Bild zu einer in sich beschlossenen Einheit zusammenhält. Mit unfehlbarer Sicherheit hat jedes Ding, jede Figur den ihr zukommenden Platz im Gesamten gefunden. Dies Flußstück ist mit seinem steinernen und bewegten Menschenwerk ein vollkommener Organismus. Oder ein drittes: „Vorstadt" (*Verz. V, 35, Abbildung 13*). Thematisch gar nichts Besonderes: vorn durchbuddeltes Land, auf dem nichts wächst, hinten ein paar triste Häuser, eine kleine Fabrik, eine Art Dorfkirche, darüber der Himmel mit einigen Wolken. Winziges Format. Aber wie pulst das Bild von innerem Leben. Dreieck und Quadrat, Trapez und Parallelogramm, Oval und Segment füllten bis in jede Ecke klar und fest die Fläche und werden im Nebeneinander zu Würfel und Kreis, Pyramide und Kubus und ordnen sich im ganzen zu einem musikalisch durchklungenen Raumgebilde.

Schließlich bilden wir noch die „Russische Stadt" ab, (*Verz. V, 41, Abbildung 12*), seine letzte Radierung — abgesehen von einer kurz vor seinem Tode versuchten Gestaltung einer reinen Abstraktion im „Judaskuß". Alles, was ihm, der zu Hause bleiben mußte, seine Soldatenfreunde von den unendlichen Flüssen und weiten Steppen des Ostens, von den einsamen Baumriesen und Friedhöfen, den Hütten und seltsamen Kuppelkirchen erzählt haben mochten, bannte sein Vorstellungswille auf dies kleine Blatt. Ausgebreitet liegt die Unermeßlichkeit einer ganzen Provinz, wie es von Radierungen des Herkules Seghers heißt, die er so leidenschaftlich liebte. Aber diese Landschaft atmet nicht den barocken Überschwang jenes Holländers, sondern wie in mathematischer Berechnung baut sich unverrückbar die Struktur des Bildes auf. Was uns an seinen späteren Ölbildern und Aquarellen so bewundernswert erschien, findet sich hier in vollendeter Prägung: Klarheit. Alles ist fest gefügt und geordnet, und das Ganze vibriert in klingender Melodie. Die „Russische Stadt" bedeutet uns schlechthin den Gipfel im Radierwerk von Seehaus.

Gibt es viele Künstler, die ergriffen von der Schönheit ihres Werkes in Tränen ausgebrochen sind, wie Seehaus, als er das erste Blatt seiner „Russischen Stadt" von der Platte abgezogen in Händen hatte? Fühlte er vielleicht, daß es ein Letztes war? ein Letztes in tieferer Bedeutung als der durch die Schranke des Todes geschlossenen? Über ein Jahr danach hat Seehaus die Radiernadel nicht mehr zur Hand genommen. Und dann starb er. Hinterließ sein Werk in den Anfängen. Aber dies Fragment gibt uns soviel Dankbarkeit, daß wir fromm genug sind, keine Frage nach weiteren Möglichkeiten zu stellen. Das Werk lebt, und heute schon über den engen Kreis von Freunden hinaus, die er in der Spanne seines kurzen Lebens fand.

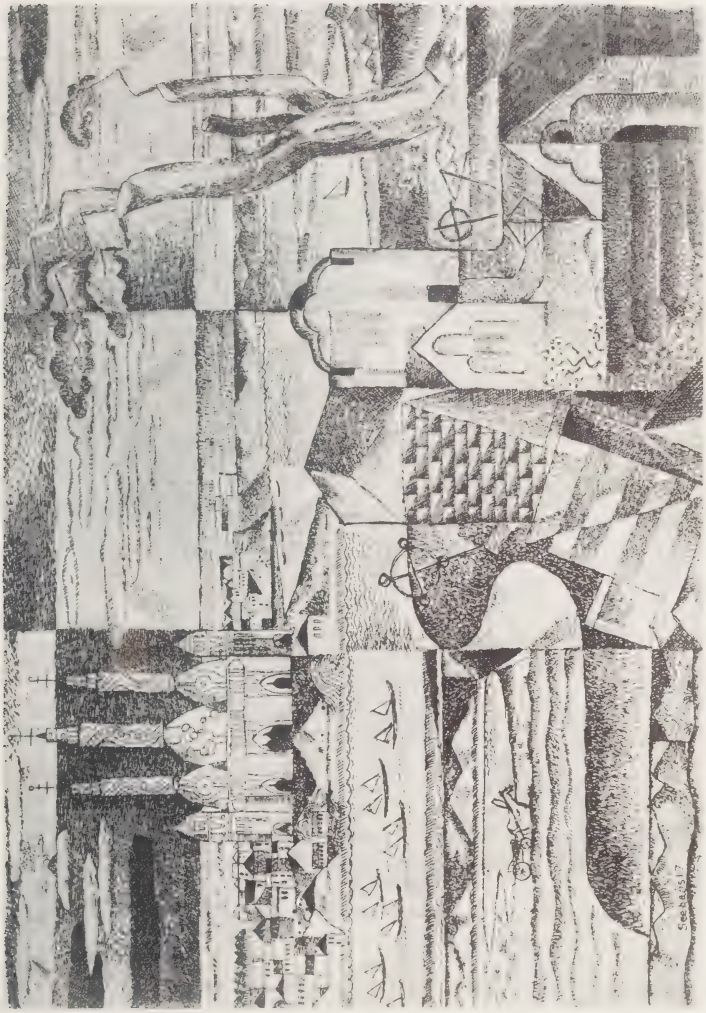


Abbildung 12. Paul Adolf Seehaus, Russische Stadt, 1917

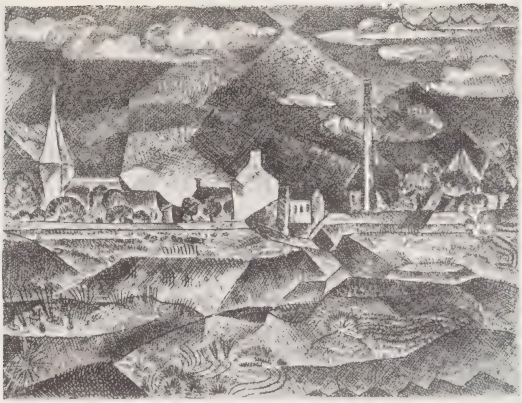


Abbildung 13. Paul Adolf Seehaus, Vorstadt-Landschaft, 1917

ANMERKUNGEN

SCHRIFTEN, AUFZEICHNUNGEN, BRIEFE VON PAUL ADOLF SEEHAUS

Die Geschichte der Düsseldorfer Buchillustration in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diss. [Bonn 1918.
Das junge Rheinland (Die Ausstellung in Köln), Kunstblatt, II, S. 120 f. April 1918.
August Macke-Ausstellung in Bonn. Die Rheinlande, XXIX, Heft 1/2, Januar 1919.
Kurze Selbstbiographie in der Mappe „Die Schaffenden", 1. 2. Heft. G. Kiepenheuer-Verlag. Weimar [1919.
Der Landschaftsmaler (Fragment), Kunstblatt, IV, S. 29f. Januar 1920.
Auszüge aus Briefen, Kunstblatt, V, S. 340f. November 1921. [Berlin (1925), S. 168ff.
Auszüge aus Briefen, in: Künstlerbekenntnisse, gesammelt und herausgegeben von Paul Westheim,

SCHRIFTEN ÜBER PAUL ADOLF SEEHAUS

Joachim Benn, Die Ausstellung rheinischer Expressionisten in Bonn. Frankfurter Zeitung, 23. Juli 1913.
Wilhelm Worringer, Paul Adolf Seehaus, Bonner Zeitung, 16. März 1919.
Walter Cohen, Maler Paul A. Seehaus †, Düsseldorfer Nachrichten, 19. März 1919.
Walter Cohen, Paul A. Seehaus †, Münchener Neueste Nachrichten, 25. März 1919.
Walter C. Holzhausen, Paul Adolf Seehaus †, Bonner Demokratische Zeitung, 26. März 1919.
Paul Westheim, Paul Seehaus (m. 8 Abbildungen), Kunstblatt, III, S. 75, März 1919.
Hans Koch, Paul Adolf Seehaus, Die Rheinlande XXIX , Heft 3/4. April 1919.
An Paul Seehaus (Von seinen Bonner Freunden), Kunstblatt, III, S. 155. April/Mai 1919.
Hans Koch, Rheinländer in der neuen Kunst, Westdeutsche Wochenschrift, Köln, Heft 15, August 1919.
Eugen Lüthgen, Paul Seehaus zum Gedächtnis (Vorwort zur Seehaus-Ausstellung der Gesellschaft für Literatur und Kunst, Bonn), Oktober 1919. [Dezember 1919.
Carl Maria Weber, Paul Seehaus zum Gedächtnis, Das neue Rheinland, M.-Gladbach I. S. 59 ff,
Walter Cohen, Erinnerung an Seehaus (Vorwort zur Seehaus-Mappe: In memoriam Paul A. Seehaus), Alfred Flechtheim Verlag, Düsseldorf 1920. (Auch abgedruckt im Querschnitt, Maiheft 1921, S. 76ff. mit einem Œuvrekatalog der Ölgemälde; ferner in: Deutsche Graphik des Westens, herausgegeben von H. v. Wedderkop, Feuerverlag, Weimar 1922, S. 62ff. mit 4 Abbildungen.)
Otto Brües, Paul Seehaus (in der Gedichtfolge: Ver sacrum. Den Gefallenen), Westmark, 1, S. 660ff.
Willi Wolfradt, Paul A. Seehaus, Cicerone, XIV, 1922, S. 449ff. [Juli 1921.

VERZEICHNIS DER WERKE

I. GEMÄLDE

Durchweg Ölfarbe auf Leinwand, Nr. 41 u. 48 Ölfarbe auf Holz, Nr. 13, 14, 22, 29, 31 u. 33 Ölfarbe auf Pappe, Nr. 1, 4 u. 28 Tempera auf Pappe.

1912 1. Parkweg. 82: 52, unbez. Alfred Kurella, Berlin.
bis13 2. Zwei Kinder am Tisch. 60: 70, unbez. Alfred Kurella, Berlin.
3. Zwei Kinder unterm Weihnachtsbaum. 50: 35, unbez. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
4. Nächtliche Straße. 93: 103, bez. P A S. P. Seehaus, Bonn.
5. Rotierender Leuchtturm. 56: 50, bez. P A S. Alfred Flechtheim, Düsseldorf.
6. Windmühle. 66: 45, bez. P A S. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
7. Boote am Strand. 63: 55, unbez. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
8. Hafenanlage. 70: 63, bez. S. Josef Gottschalk, Düsseldorf.
9. Hafenbecken (Die Bütt). 71: 55, bez. P A S 13. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
10. Rheinufer bei Bonn. 60: 54, bez. P A S. Paul Multhaupt, Düsseldorf, z. Z. Leihgabe in der National-Galerie Berlin
11. Garten am Rhein. 53: 63, unbez. Prof. Dr. Kumpmann, Düsseldorf.
1914 12. Dorfstraße in Wieck. 49: 59, bez. P S 14. P. Seehaus, Bonn.
13. Zimmer in Wieck. 74: 54, bez. P A S 14. P. Seehaus, Bonn.
14. Stadt. 45: 50, unbez. Frau Bertha Peipers, Bonn.
15. Dorfstraße. 45: 50, unbez. Frau Bertha Peipers, Bonn.
16. Eifeldorf mit Kirchturm. 40: 40, bez. (a. d. Rahmen) P A S 14. Privatbetz, Barmen.
17. Blick zum Siebengebirge. 46: 38, bez. Seehaus. P. Seehaus, Bonn.
18. Vorstadtstraße. 40: 30, bez. Seehaus. Frau Adele Wygodzinski, Charlottenburg.
19. Tulpen in Vase. 51: 34, bez. Seehaus. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
20. Kakteen und Karaffe. 50: 40, unbez. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
21. Blumen, Napf und Schale. 47: 35, bez. Seehaus. Dr. Heinz Detlev von Witzleben, Heidelberg.
22. Blumen in Kristallglas. 47: 32, unbez. Frau Hedwig Cohen-Bouvier, Bonn.
23. Schiffe im Hafen. 48: 52, bez. Seehaus 14. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
24. Dünen und Dock. 39: 51, unbez. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
25. Eisenbahnbrücke. 88: 79, bez. Seehaus 14. Prof. Dr. Kumpmann, Düsseldorf.
1915 26. Bergstadt. 100: 77, bez. Seehaus 15. Städtisches Kunstmuseum, Düsseldorf.
27. Häuser am Berg. 51: 38, bez. Seehaus 15. Frau Dr. Margret Burg, Köln.
28. Gartenweg in Bornheim. 48: 33, unbez. Albert Koppel, Bornheim.
29. Junge Dame. 47: 30, bez. Seehaus 15. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
30. Selbstbildnis. 58: 32, unbez. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
1916 31. Hafen. 72: 72, bez. Seehaus 16. Städtischer Kunstverein, Barmen.
32. Berglandschaft. 45: 35, bez. Seehaus 16. Albert Koppel, Bornheim.
33. Ostseedorf. 41: 48, bez. Seehaus 16. Dr. Franz Georg Kiel, Bonn.
34. Rheinische Stadt. ca. 40: 50, bez. Seehaus 16. Privatbesitz, Köln.
35. Poppelsdorfer Schloß mit Kreuzberg. 59: 45, bez. Seehaus 16. Johannes Geller, Neuß.
36. Hügel mit Häusern. 48: 57, bez. Seehaus 16. Dr. Heinz Detlev von Witzleben, Heidelberg.
37. Leuchtturm. 89: 75, bez. Seehaus 16. Privatbesitz, Barmen.
38. Die Welle. 46: 56, bez. Seehaus 16. Carl Gebühr, Godesberg.
39. Eifeltal. 42: 52, bez. Seehaus 16. Dr. Franz Georg Kiel, Bonn.
40. Steile Küste. 30: 40, bez. Seehaus 16. Frau Adele Wygodzinski, Charlottenburg.
41. Irische Küste. 31: 31, bez. Seehaus 16. Prof. Alfred Fischer, Essen.
42. Küstenwächter. 123: 83, unbez., übermalt, unvoll. P. Seehaus, Bonn.
43. Große Eifellandschaft. 62: 100, bez. Seehaus 16. Prof. Alfred Fischer, Essen.

1917 44. Das Kreuz in der Eifel. 31:40, nachträgl. bez. Seehaus 18. Assessor Dr. Henke, Essen.
45. Ebene (Ippendorfer Höhe). 68:80, bez. Seehaus 17. Frau Lehmann, Köln.
46. Die roten Türme. 75:88, bez. Seehaus 17. Frau Luise Koppel, Köln.
47. Die roten Segel. 50:50, unbez. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
1918 48. Der Dom zu Magdeburg. 45:54, bez. a. d. Rückseite: P A S September 1918. Nationalgalerie, Berlin.
49. Das Haus am Wasser. 42:42, unbez. P. Seehaus, Bonn.
50. Madonna der Vorstadt. 110:88, unbez., unvoll. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.

II. AQUARELLE

1911 1. Dächer. 32:27, bez. P A Seehaus 11. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
2. Mittelländisches Segelschiff. 52:50, unbez. Kunsthandel, Köln.
1912 3. Schleppkähne im Hafen. 30:25, bez. B. Paul Multhaupt, Düsseldorf.
1913 4. Blick aus dem Fenster. 45:35, bez. B 13. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
5. Haus am Meeresstrand. 32:28, bez. S 13. Frau Bertha Peipers, Bonn.
6. Dünendorf. 22:26, bez. P A S. Dr. Walter Cohen, Düsseldorf.
7. Mädchen mit Buch. 50:35, bez. P A S 13. Bernhard Koehler, Berlin.
8. Arbeiterfrau. 14:20, bez. P A S. Dr. Franz Georg Kiel, Bonn.
1914 9. Mädchen mit Fächer. 42:25, bez. P A Seehaus 14. Adolf Fischer, Düsseldorf.
10. Rheinische Stadt. 7:11, bez. P A Seehaus 14. Dr. Jos. L. Haubrich, Köln.
11. Saßnitz. 17:16, bez. Seehaus. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
12. Tischchen mit Blumentopf. 32:27, unbez. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
1915 13. Blumentisch am Vorhang. 25:20, bez. Seehaus 15. Paul Multhaupt, Düsseldorf.
14. Schreibgerät. 27:28, unbez. Dr. Franz Georg Kiel, Bonn.
15. Theaterloge. 23:18, bez. Seehaus 15. Vereinigung für junge Kunst, Düsseldorf.
16. Kleine Fabrik. 55:40, bez. Seehaus 15. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
1916 17. Blumenfenster. 24:28, bez. P A S 1913/16. Frau Dr. Margret Burg, Köln.
18. Segelbote auf dem Rhein. 20:29, unbez. Frau Dr. Margret Burg, Köln.
19. Segelschiffe. Otto Dix, Düsseldorf.
20. Neun Miniaturen zu „Die chinesische Flöte". Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
21. Dreißig Miniaturen zu „Alte deutsche Marien- und Weihnachtslieder". Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
1917 22. Rast im Freien. 15:19, bez. Seehaus 1917. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
23. Straßenkurve. 9:13, bez. Düren 17 P A S. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
24. Hafen. Otto Dix, Düsseldorf.
25. Elblandschaft (Wallwitzhafen). 23:33, bez. Wallwitzhafen, Dessau, April/Mai, Düren 1917, Seehaus. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
26. Muldeufer (bei Dessau). 22:35, bez. Seehaus 1917, Juni. Prof. Dr. Wilhelm Worringer, Bonn.
27. Rheinische Ziegelbrennerei. 32:42, unbez. Eduard Schloemann, Düsseldorf.
28. Rheinisches Vorgebirge. 28:42, bez. Bonn 16./17. Juli 1917, P A Seehaus. Christoph Ecke, Amsterdam.
29. Industriebahnhof. 18:32, bez. Seehaus 17, Industriebahnhof. Dr. Gustav Adolf Waetzoldt, Berlin.
30. Herbstfeuer. 13:22, bez. Seehaus 17. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
31. Am Meer. 12:14, bez. P A S. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
32. Straße zum Meer. 17:23, bez. P A Seehaus 17. P. Seehaus, Bonn.
33. Meeresbucht. 17:21, bez. Seehaus 17. Christoph Ecke, Amsterdam.

1918 34. Rheintal (bei Bonn). 28: 38, bez. Seehaus 18. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
35. Blick in Ebene. 23: 39, bez. Seehaus 18. Frau Luise Koppel, Köln.
36. Lokomotive. 15: 24, bez. Seehaus 1918. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
37. Der Trinker. 17: 22, bez. Seehaus, Der Trinker. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
38. Loslösung. 34: 20, bez. P A S 18, Seehaus. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
39. Frau und Kind. 20: 16, bez. P A S. Frau Luise Koppel, Köln.
40. Stadt mit Türmen. 28: 34, bez. Seehaus 18. Frau Hedwig Cohen-Bouvier, Bonn.
41. Bilderbogen. 25: 40, bez. Seehaus, für die kleine C als lustiger Bilderbogen, November 1918. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
42. Segelhafen. 22: 30, bez. Seehaus 1918. Gustav Kiepenheuer, Potsdam.
43. Dünen und Hotels. 16: 24, bez. Seehaus 1918. Gustav Kiepenheuer, Potsdam.
44. Landschaft mit roten Stämmen I. 30: 35, unbez., Entwurf für Nr. 45. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.
45. Landschaft mit roten Stämmen II. 22: 32, bez. Seehaus 1918. Prof. Ewald Dülberg, Kassel.

III. HINTERGLASBILDER

1912 1. Bergdorf mit gotischer Kirche. 32: 37, unbez. P. Seehaus, Bonn.
1913 2. Vorstadtstraße. 25: 20, unbez. Frau Hilda Heerlein, Bonn.
3. Häuser. 20: 20, unbez. Bernhard Koehler, Berlin.
1914 4. Segelschiff. 21: 26, unbez. Prof. Dr. Kumpmann, Düsseldorf.
5. Wasserschöpferin. 18: 12, unbez. Dr. Franz Georg Kiel, Bonn.
6. Mann und Weib. 9: 14, unbez. Carl Gebühr, Godesberg.
7. Mole. 9: 14, unbez. Fräulein Lucie Schuler, München.
8. Pieta, rund, Dm. 6,5, bez. P A S. Frau Hedwig Cohen-Bouvier, Bonn.
1917 9. Russische Stadt. 10: 15, unbez. Frau G. Simsa-Drascher, Barmen.

IV. BUNTSTIFTZEICHNUNGEN

1917 1. Der Magdeburger Dom. 23: 25, unbez., Studie zum Ölbild Nr. 48.
1918 2. Weites Tal. 20: 29, bez. Seehaus 18.
3. Kathedrale I. 15: 20, bez. für C v P A S XII 18.
4. Kathedrale II. 49: 62, bez. Seehaus 18.
1919 5. Segelschiff I. 13: 22, unbez., Studie zu Nr. 6.
6. Segelschiff II. 38: 66, bez. Seehaus 19.
7. Ebene (bei Hamburg). 30: 35, bez. Seehaus 19.
8. Keltisches Dorf. 42: 54, bez. Seehaus 19.
9. Madonna der Vorstadt. 28: 22, unbez., Studie zum Ölbild Nr. 50.

Nr. 1—5, 7 und 9 in Besitz von Frau G. Simsa-Drascher, Barmen, Nr. 6 von Gustav Kiepenheuer, Potsdam, Nr. 8 von P. Seehaus, Bonn.

V. RADIERUNGEN

1914 1. Bäume und Boote am Strand. 8,5: 12,5, bez. P A S.
2. Häuser und Weidenbäume. 15,5: 11, bez. S.
3. Häuser. 13,5: 9, unbez.
4. Sitzende Frau. 14,5: 11, bez. P A S (Spiegelschrift).
5. Nähendes Mädchen. 13: 9,5, bez. P A S (Spiegelschrift).
6. Mädchen sinnend. 17,5: 14, bez. P A S.

1915 7. Mädchen im Garten. 9,5: 7, bez. S 15.
8. Straße in Bonn. 7,3: 9,2, bez. S 15.
9. Garten mit Brunnen. 14: 9, bez. S 15.
10. Kopf einer Frau. 11: 8,5, bez. P A S.
11. Haus unter Bäumen. 19,5: 14, bez. P A S.
12. Landschaft mit Hund. 15: 10,5, unbez.
13. Stadt am Berg. 14,5: 9,5, bez. P A S.
14. Häuser in Benllech. 12: 9,5, unbez.
15. Rangierbahnhof. 19: 14,5, bez. P A S.
16. Berglandschaft. 15: 11,5, bez. P A S.
17. Keltisches Fischerdorf. 10,5: 12,5, bez. P A S.
18. „Landschaften" (Titelblatt), 8,5: 6,5, bez. P A S.
19. Anglesey. 8,5: 8,5, bez. P A S.
20. Berge mit Tannen. 7: 8, bez. P A S.
21. Starnberger See. 12: 17, bez. P A S.
22. Ammersee. 8: 11, bez. P A S.
23. Liebespaar. 11,5: 8, bez. P A S.
24. Spaziergang. 14,5: 8, bez. P A S.
25. Leuchtturm. 12: 18, bez. P A S.
26. Rotierender Leuchtturm. 12: 12, bez. P A S.
27. Poppelsdorfer Schloß. 13: 17, bez. P A S.
28. Keltisches Schloß. 11: 16,5, bez. Keltisches Schloß P A S 15.
1916 29. Eisenbahnkurve. 11: 8,5, bez. Seehaus.
30. Keltische Küste. 11: 15, bez. Seehaus.
31. Küste auf Anglesey. 14: 19, bez. Seehaus 16.
32. Turm am Meer. 13: 17, unbez.
33. Stadt am Fluß. 15,5: 23,5, bez. Seehaus 16.
1917 34. Wallfahrt. 15: 23,7, bez. Seehaus 17.
35. Vorstadt. 6,5: 8,5, bez. Seehaus.
36. Elbbrücke. 7,5: 9,5, bez. Seehaus.
37. Landschaft mit Krater. 8,5: 11,5, bez. Seehaus.
38. Weg mit Obelisk. 9,5: 7,5, bez. Seehaus.
39. Küstenwächter. 11: 8,5, unbez.
40. Straße mit Schienen. 8,5: 6,5, bez. Seehaus.
41. Russische Stadt. 11,5: 16,5, bez. Seehaus 17.
1919 42. Kuß. 8,5 :11, bez. Kuß Seehaus 19.

VI.

Einzelne Steindrucke und Linoleumschnitte, einige handaquarelliert. Die Mehrzahl der Schwarz-Weiß-Zeichnungen befindet sich im Nachlaß bei der ehemaligen Braut des Malers, Frau Gertrud Simsa-Drascher zu Barmen, viele, zumal aus früher Zeit, bei den Eltern Seehaus zu Bonn, einige bei den Freunden, namentlich Christoph Ecke, Amsterdam, Dr. Franz Georg Kiel, Bonn, Dr. Hans Koch, Düsseldorf, Prof. Arthur Kumpmann, Düsseldorf, Dr. Hans Kurella, Halle, Dr. Heinz Detlev von Witzleben, Heidelberg.

ERINNERUNGEN AN AUGUST MACKE AUS DEM FRÜHJAHR 1914

VON

MATTHIAS RECH

Im Angesicht des hochragenden Dent du Midi hatte ich einen heilsamen Hochgebirgswinter verbracht und fuhr aus der Schneeschmelze oben in den lachenden Frühling hinab. Die Bahn, die mich mit rauhem Gepolter in rasender Fahrt durch den Lötschberg riß, vergönnte unterwegs nur blitzschnell wechselnde Bilder, die mit spukhafter Schnelligkeit wie in einem Kino aufeinander folgten und später nur noch hier und da schwach in der Erinnerung aufleuchteten. Schwindelnde Blicke auf grausig schroffe, scheinbar in unendliche Tiefen abfallende Steilhänge, auf denen sich krampfhaft verkrüppelte Tannen mit zäher Geduld festklammerten, wechselten mit behaglichen Ansichten fetter Matten, auf deren erstem Grün zierliche Ziegen fleißig weideten. Ehe ich mich versah, war ich in Spiez und wandelte in der laulichen Luft des ersten Maitages unter üppig blühenden Kirschbäumen zum See hinunter, der lachende Himmel ließ hin und wieder einige Regentropfen wie satte Freudentränen heruntertropfen. Der Dampfer brachte mich über den bald grau, bald grün schimmernden See nach Hilterfingen, und an der Lände stand die ragende Gestalt meines Freundes, strahlend in Gesundheit und Heiterkeit über das blühende, frische Gesicht. Bubi, sein Ältester, seine Gattin und deren Mutter empfingen mich aufs freundlichste, und obschon wir uns seit etlichen Jahren nicht gesehen, waren wir als alte Bonner Freunde und Bekannte alsobald auf jenen heiteren und offenen Verkehrston gestimmt, der Kindern, Künstlern und Rheinländern in gleicher Weise eigen ist.

Familie Macke bewohnte schon seit geraumer Zeit ein kleines, prächtig am See gelegenes Haus mit behaglichen kleinen Räumen und breiten verglasten Lauben zur Seite. Der Garten stieß bis an den See, und ein solides Gartenhaus machte ihn auch bei schlechterem Wetter wohnlich. Der Winter war herrlich ge-

wesen. Im Vorfrühling aber hatte Macke zusammen mit seinem im benachbarten Gunten hausenden Malerfreunde Moilliet eine Studienreise die Rhone abwärts über Südfrankreich nach Tunis gemacht, von der sie über Italien — durch dieses Land aber mit Siebenmeilenstiefeln — erst kürzlich zurückgekehrt waren. Macke war, wie natürlich, noch ganz voller Eindrücke von dieser schönen Reise und teilte sie mir mit vollen Händen mit. Ich lernte aus seinen Schilderungen die grotesken und phantastisch romantischen Landschaften der Rhone kennen, erlebte den blauen, alle Farben in satte Tiefe eintauchenden Himmel Frankreichs und erfuhr von den farbigen Sonnenlichtabenteuern in Tunis unter dem brennenden Himmel Afrikas. In Marseilles Umgebung, die ihn stark gefesselt, hatte er eine prächtige Villa um billiges Geld mieten können, und der Plan war aufgetaucht, sich dort studienhalber vielleicht mit ganzer Familie auf eine gewisse Zeit anzusiedeln. Freilich war die Bevölkerung dort wenig entgegenkommend. Eine gewisse Vorahnung der kommenden Dinge hatte dort wohl schon in der Luft gelegen. Aus Tunis hatte er eine stattliche Mappe farbenglühender Aquarelle mitgebracht, an deren expressionistische Formengebung ich mich alsbald so gewöhnte, daß ich sie als etwas Selbstverständliches ansah, und so zu einem reinen Genuß jener reintönigen Farbenmosaiken gelangte. Daneben ganze Blocks von Stiftstudien aller Art, die seinem scharfen Auge, seiner sicheren Hand und seiner leichten Auffassungsgabe alle Ehre machten. Er arbeitete fleißig an einer Reihe von Gemälden, die er meist auf einem kleinen hölzernen Balkon malte, über den das weitvorspringende Dach des Hauses seinen schützenden Arm hielt, so daß es auch bei Regenwetter möglich war, dort zu arbeiten. Eine meist abgeschlossen gehaltene seitliche Hauslaube barg einen ganzen Schatz an halb-, dreiviertel- und ganzfertigen Bildern, von denen bald das eine, bald das andere vorgenommen wurde, um oft noch eine gründliche Abänderung zu erfahren, wenn man es für nahezu fertig hätte ansehen sollen. Ich saß oft mit auf dem kleinen engen Balkon, wenn er dort, an seiner Feldstaffelei stehend, eifrig mit dem Pinsel strichelte, und sah mit Vergnügen bald die eine, bald die andere Farbe von einem zunächst unansehnlichen Kleckschen zu einem stets reiner und farbiger leuchtenden Fleck erblühen, der dann bald an anderer Stelle des Bildes ein Gegengewicht erhielt, aus dem sich ohne weiteres ersehen ließ, daß die Komposition sich vornehmlich auf der Harmonie der farbigen Gegensätze aufbaute. Meine Anwesenheit schien ihn beim Malen nicht zu stören, denn er lud mich wiederholt und dringend ein, mit dabei zu sein, und unterhielt sich gleichzeitig lebhaft mit mir. Ich glaube, ihn heute noch vor mir zu sehen, wie er dabei oft das Haupt zur Seite neigte und bald so, bald so den Fortgang seiner eigenen Arbeit betrachtete. Diese seitliche Bewegung des Kopfes war sehr bezeichnend für ihn, sie wiederholte sich auch draußen bei Spaziergängen, Bootsfahrten usw. stets, sobald etwas seine Aufmerksamkeit stark fesselte und er wohl einen Gegenstand mit Künstleraugen betrachtete.

Die Bilder entstanden in rascher Folge, meist in mäßig großem Format und auf Sperrholz gemalt, d. h. jenes aus drei dünnen, aufeinandergeleimten Holzschichten gefertigte Brettholz, das ihm für seine Bilder sehr handlich und bequem erschien. Bei unseren vielfachen Ausflügen nach Thun galt unser Besuch u. a. auch des öfterem einem Schreiner, der solches Sperrholz in großen Platten vorrätig hatte und gern auf jede Größe für billiges Geld zurechtschnitt. Macke war damals bereits in weiteren Kreisen bekannt geworden, sein wirtschaftlicher Stern schien auch aufgehen zu wollen; von allen Seiten traten Einladungen zu kleineren und größeren Ausstellungen an ihn heran, und er suchte denselben nicht etwa mit älteren bereits fertigen Bildern zu entsprechen, sondern wollte durchaus nur seine neueren, letzthin gemalten und meist noch gar nicht trockenen Bilder hinsenden. Da gab es denn viele Besprechungen mit dem Rahmenmacher und schwierige Transporte der noch feucht klebenden Bilder von Hilterfingen nach dem Städtchen Thun, wobei ich mit Tragen, Verpacken, Ausschreiben internationaler Frachtbriefe und sonstigen Kleinigkeiten ihm behilflich sein konnte. In seiner freigebigen Art verehrte er mir hierfür ein kleines Bildchen, das ein arabisches Café darstellt und von ihm im Gegensatz zu einem ähnlichen größeren „kleiner Türke" getauft worden war. Es schmückt heute mein Zimmer, und wenn ich etwas bedauere, so ist es, daß ich damals nicht die Mittel besaß, mehrere „Macke" mir anzuschaffen. Sie waren durchweg zu 300 Mark zu haben, und mancher Besitzer wird sich heute wohl nicht gerne mehr jenes Preises erinnern wollen. Er verkaufte vieles, freute sich jedesmal nicht nur mit kindlicher Fröhlichkeit darüber, sondern war auch stets gleich bei der Hand, andere an seiner Freude teilnehmen zu lassen. Der herzlichen Gastfreundschaft Mackes und seiner Familie in jenen schönen Maitagen verdanke ich eine Reihe geistiger Eindrücke, an denen ich später noch jahrelang zehrte. Da ward nicht nur für des Leibes Notdurft bestens gesorgt, nicht nur über Bekannte, Vergangenes und Gegenwärtiges geplaudert, auch tausend Pläne für die Zukunft wurden geschmiedet — ein Häuschen am Rhein in erreichbarer Nähe Bonns, etwa an dem hohen Uferhang von Hersel mit dem fernen Blick über den Fluß ins Bergische Land, schien äußerst verlockend —, auch ernste Fragen wurden eingehend besprochen, diskutiert; manches Anregende wurde vorgelesen, famose Bücher ausgeliehen und nicht selten erfreute der Hausherr die ganze Familie durch den Vortrag irgendeines Dialektstückes. Macke beherrschte verschiedene deutsche Mundarten geradezu meisterlich und verstand es z. B. vorzüglich, aus den Dichtungen des Berners von Tavel (Ja, gell, so geits u. a.) in der wahrlich nicht leichten Mundart des „Bärners" leicht und flüssig vorzulesen. Bei solcherlei behaglicher und anregender Abendunterhaltung, wenn die Buben friedlich schliefen und diePflichten der Hausfrau ruhten, stickten die Frauen an höchst erfreulichen Arbeiten nach Entwürfen von Macke. Er hatte zu diesem Zweck eine Färberei in Thun veranlaßt, nach seinen Angaben eine große Anzahl leuchtender Farb-

töne in Stickwolle zu färben, und die selten gebotene Gelegenheit ausnutzend, erwarb ich mir von jeder der vielen Farben je einen Strang und beglückte nach der Heimkehr meine Frau damit, die noch lange an diesem köstlichen Schatz zu zehren haben wird. Ob diese Stickwolle heute noch bei den freundlichen Damen eines kleinen Geschäftes in Thun zu haben ist, weiß ich nicht.

U. a. erinnere ich mich noch, daß Frau Elisabeth Macke ein farbenglühendes Bild nach den Angaben ihres Mannes mit besonders feinem glänzendem Garn stickte, das zwei Mädchen darstellte, die einen Fisch in einer Glasglocke betrachten. Die Großmutter der Kinder stickte an einem gobelinartigen Stück, auf dem die wichtigsten Ereignisse der letzten Zeit: Eroberung des Nordpols, der Luft usw. bildlich verewigt wurden. In Bonn hatte ich schon früher Gelegenheit gehabt, zu bewundern, welchen großen und lebendig wirkenden Einfluß Macke auf die Urgroßmutter seiner Kinder hatte. Die würdige Matrone stickte bis in ihr höchstes Alter nach Anregungen Mackes die farbenleuchtendsten Behänge usw. mit üppigwuchernden figürlichen linearen und arabeskenartigen Ornamenten. Daneben fertigte Frau Macke als besondere Stücke verschiedene kakemonoartige Streifen, auf deren Mittelstücken eine scheinbar regellose Menge farbiger Vielecke ein phantastisches Mosaik bildeten, dessen innere Harmonie und dadurch bedingte Leuchtkraft der Farben einem erst bei häufigerem Betrachten völlig aufging.

Ungemein erfrischend waren mir Unterhaltungen auf Spaziergängen, die ich mit Macke in der Umgegend des allerliebsten Seeortes, sowie namentlich durch das Städtchen Thun und dessen Seeumgebung machte. Wir erfreuten uns dort gelegentlich eines Markttages an dem Leben und Treiben auf der Straße, ergötzten uns an den in reicher Fülle von den Bauern und ihren Frauen angebotenen Schätzen an Eiern, Früchten, Gemüse, Käse, Fleisch usw. Jeder Gang durch die anheimelnden Straßen und Gäßchen brachte neue Eindrücke; den einen Laden mit Damenhüten hinter blitzenden Spiegelscheiben erkannte ich als Vorbild eines Bildes wieder, das mir besonders angenehm aufgefallen war. Unter uralten Ulmen und Linden ließ es sich bei einem Pfeifchen Tabak mit wohlig ausgestreckten Beinen auf einer Bank ebenso gemütlich plaudern wie in einem netten kleinen Café am Ausfluß des Sees, wo Macke seiner Vorliebe für Süßigkeiten frönen konnte. Bei allem aber blieb das Genußreichste der persönliche Eindruck des Freundes auf mich, lächelnde Kraft und blühende Gesundheit strömten von seinem wohlgebauten riesigen Körper nicht minder wohltuend aus wie die Heiterkeit seiner Seele. Bei allem in ihm arbeitenden Temperament zeigte er einen scharfen Blick für seine Mitmenschen, offenbarte unter seiner lachenden Oberfläche eine tiefgehende Menschenkenntnis und dabei ein gütiges, meist ungemein wohlwollendes Urteil selbst — was für einen Künstler doch etwas heißen will — über seine mitmalenden Zeitgenossen. Die Bedeutung seines Freundes Marc, auf den er mich schon vor Jahren des öfteren aufmerksam gemacht hatte,

war von ihm längst klar erkannt, und ich erfuhr manches über diese große Hoffnung unserer deutschen Kunst, die nun auch an der Westfront begraben liegt.

In regem persönlichem Verkehr stand Macke dort mit seinem im benachbarten Gunten gleichfalls am Thuner See hausenden Malergenossen, dem Schweizer Louis Moilliet aus Bern. Ich lernte in diesem einen frischen Mann voll fröhlichen und trockenen Humors kennen, der sich über seine vielfachen Mißgeschicke mit guter Art hinwegzuhelfen wußte. Einige Fahrten in dessen Ruderboot auf dem See, wobei — in meiner abschreckenden Gegenwart leider jedesmal ohne Erfolg — eifrig mit Schnur, Angel und Löffel auf die heißgeliebten Seehechte gefischt wurde, werden mir unvergeßlich bleiben. Von hoher Ferne her schienen die sonnenvergoldeten Spitzen der Bernischen Bergriesen wie hochthronende Götter mit gutmütigem Spott auf unser Gewusel herunterzulächeln. Ein andermal aber gelang Moilliet ein glückhafter Fischzug, und die Beute gab sogleich Gelegenheit zu einem fröhlichen Familienschmaus auf der Hauslaube mit festlichem Anstrich.

In Thun fanden wir gelegentlich in einem Kramladen recht ansprechende kleine Bauernkeramiken, und auf Mackes Anregung erstand ich mir für etliche Pfennige verschiedene dieser lustig glasierten kleinen Tierbilder in Ton, deren primitive Formgebung durchaus stilecht wirkt. Macke selbst beschäftigte sich, gleichsam zur Erholung, zwischendurch gelegentlich auch mit Modellieren, indem er aus ungebrannten Ziegeln (solche wurden dort in besonderer Feinheit gebrannt) die Formen reliefartig herausholte und den Stein dann später brennen ließ. Naturgemäß mußte dabei der Schwund der Formen beim Sintern im voraus mit in Anschlag gebracht werden. Bei allem malerischen Empfinden hatte Macke einen ausgeprägten Sinn für reine Plastik, bevorzugte altägyptische und primitive Skulpturen, besaß gute Kleinplastik von Maillol und Barlach und hatte sich selbst mit vielversprechendem Erfolg an einer kleinen Gruppe eines Tänzers mit einer Ballettänzerin in Holz versucht, deren Ergebnis noch heute im Besitze von Frau Erdmann-Macke in Bonn ist.

In seiner Familie, deren beherrschender Mittelpunkt Macke bis in ihre entfernteren Glieder war, nahm alles unermüdlich regen Anteil an seinem Schaffen. Nicht nur, daß ein jeder Verständnis für das künstlerische Schaffen des Familienhauptes hatte, ein jeder empfing auch Anregungen künstlerischer Art von ihm, die er in seiner Weise selbständig weiterverarbeitete. Von den prächtigen Stickereien der Frauen sprach ich schon; aber auch der kaum sechsjährige „Bubi" entwarf mit seinen wenigen Buntstiften kindliche Zeichnungen vielversprechender Art. Seine originellen Kritzeleien zeigten unverkennbares Talent, das er eifrig und mit Fleiß pflegte. Jedenfalls wird man unumwunden zugeben müssen, daß August Macke in einer für seine künstlerischen Bestrebungen und Entwicklung außerordentlich günstig abgestimmten, ja beneidenswerten Umgebung lebte, ein fruchtbarer Boden, aus dem er reiche Kräfte zog.

Am letzten Sonntag, den ich mit ihm und seiner Familie dort verleben durfte, ward die Taufe des kleinen „Wölfchen" in der idyllisch über dem See gelegenen Kirche gefeiert, deren schmucker Turm schlank und wehrhaft über den weiten See hinausschaut. Tags zuvor hatte ich mit ihm in dem weiten alten Pfarrhaus beim Pastor vorgesprochen, wir hatten in ihm einen sympathischen freidenkenden Reformierten gefunden, auf den der weite, höchst anziehende Blick aus den Fenstern seiner herrlich gelegenen Amtsstube über den weiten See hinaus über die jenseitigen Hügel und Mattengelände mit den hochragenden Bergriesen gewiß nicht ohne Einfluß geblieben war. Ihm zuliebe hatten wir alten Sünder auch vor der Taufe dem Sonntagsgottesdienst beigewohnt und waren dabei einer ebenso verständnisvollen wie ansprechenden Predigt des Pfarrherrn begegnet, hatten die wenigen, wie Edelsteine in den hellen Fenstern wirkenden kleinen alten Glasbilder eingehend studiert und waren nur wenig dadurch gestört worden, daß der Balgtreter an der Orgel den Balg nicht trat, sondern seitlich im Halbdunkel an einer großen Kurbel langsam drehte, was den komischen Eindruck in uns hervorrief, als ob er die Orgel, deren Spieler unsichtbar blieb, drehe. Das störte uns die Feierlichkeit ein wenig, um so feierlicher war die würdige Taufzeremonie nachher. Daß wir diesen Anlaß zum Feiern weidlich ausnützten und den Tag mit einem leckeren Böwlchen auf das künftige Wohlergehen des neuen Christen beschlossen, war für uns fröhliche Rheinländer natürlich eine Herzenssache.

Die schönen Maitage waren wie im Fluge vergangen. Macke sehnte sich nach seinem geräumigen Bonner Atelier, um den in ihm angestauten Stoff in ungehemmter Schaffenskraft zu künstlerischen Gebilden umzugestalten. Erst hielt er sich noch eine Zeitlang mit den Seinen bei Verwandten im südlichen Baden auf — aus jener Zeit stammen eine ganze Reihe mit Figurenfriesen von seiner Hand versehener Tonschüsseln und Teller —, um sich dann daheim einem ungemein reichen und fruchtbaren Schaffen hinzugeben, aus dem mitten heraus ihn mit rauher Hand der Krieg riß, der wie so manchen unserer Besten auch ihn in der Blüte seiner Jahre und seiner Kunst ins kalte Grab auf fremder Erde drückte.

Gedenke ich seiner, so erlebe ich stets von neuem das fröhliche Bild, wie ich frühmorgens bei trübem Himmel zusammen mit der inzwischen gleichfalls schon dahingegangenen liebenswürdigen und lebenstapferen Gattin seines Freundes Moilliet-Gobat auf dem Dampfer an der kleinen Villa vorbeifuhr und Macke uns vom kleinen Balkon aus in sorgloser Morgenbekleidung, unter dem vorspringenden Dache wie ein Riese aufragend, mit fröhlichen Bewegungen seines ganzen Körpers lachend Abschied winkte.

Wer hätte damals denken sollen, daß ich diesen blühenden Mann, der noch so viel Schönes und Gutes der Welt zu schenken versprach, nie wieder sehen sollte!

Als Verlust an künstlerischer Kraft sollte er neben Marc, Weisgerber u. a. unserem ganzen Volke, als Mensch und Freund aber wird er bestimmt allen, die ihn kannten und schätzten, unvergeßlich bleiben.

ANMERKUNG

Ein Freund Mackes, einer der wenigen Bonner, die schon bei seinen Lebzeiten die ungewöhnliche Bedeutung des Künstlers erkannten, hat diese Erinnerungen, die Cohen in seinem Macke-Büchlein (Klinkhardt & Biermann) zitiert, im Januar 1918 in Berncastel-Cues niedergeschrieben.

FRANZ M. JANSENS RADIERTE RHEINLANDSCHAFTEN

VON

HANS F. SECKER

Die Kölner Sonderbundausstellung 1912 trug das Erlebnis Van Gogh an den Rhein. Heinrich Nauen als Maler und Franz M. Jansen als Zeichner griffen unverhohlen zu des großen Holländers Ausdrucksart, opferten überlieferte heitere Romantik und begannen die Dinge ernster, auch leidenschaftlicher und dramatischer zu sehen. Es gibt aus jener Zeit Schwarzweißblätter von Jansen, zum Teil in Toskana entstanden, zu denen Vincent ihm die Hand geführt haben könnte, so aufgewühlt und groß und sonnig zugleich.

Dann folgten künstlerische Gefahren, undankbare neue Nebenarbeit auf dem Gebiet der Ölmalerei und beiläufige Verstrickung in Politisches; zwischendurch vier Soldatenjahre, die beinahe zur Untätigkeit verdammten, aber die Kräfte sammelten und reiften.

An Stelle der von Arles nach Pisa verpflanzten Bäume traten Gebilde in seine Landschaft, die ohne Sinn für die Rassenunterschiede des Laubwerks nur das Wesentliche des Baums in sachlicher Vereinfachung wiedergaben: das Schattenspendende, Windbewegte oder das Dämonische.

Maleraugen haben die Schönheit der Maschine entdeckt, die aus praktischen Notwendigkeiten geboren die neue Sehnsucht nach einfacher Form von selbst zu erfüllen schien. Andere Maler haben das Grausame des Krieges, das Großstadtelend, die Notzucht und den Hunger geschildert; ihre Werke sind erschütternde Anklagen gegen die Schuldigen und gegen das Schicksal, sind geschichtliche Dokumente geworden.

Sowohl jener neue Schönheitssinn wie diese schonungslose Wahrheitsliebe haben in Jansens Vorstellungswelt vorübergehend und abwechselnd ihre Rolle gespielt. Aber technisch mutet seine Graphik von Krieg, Industrie und Großstadt zwischen 1916 und 1923 an wie bloße Fingerübung, die nur gelegentlich zur Höhe führte.

Erst in den großen Landschaftsradierungen, die Jansen 1923 in Wien schuf, vollzog sich der entscheidende Schritt zur graphischen Meisterschaft.

Abbildung 1. Franz M. Jansen, „Schaffhausen“

Franz M. Jansen wurde 1885 in Köln geboren. Er liebt seine Heimat wie irgendein Rheinländer, aber er bleibt ihr fern. Denn er gehört zu den glücklichen Kölnern, die früh genug erkannt haben, wie unzuträglich das weiche Klima Kölns dem schaffenden Künstler auf die Dauer ist.

Diese Stadt, so reich an Bauten und Bildern, scheint von jeher mehr für das Genießen als für das künstlerische Erfinden geschaffen. Meistens ist das hier Entstandene mehr repräsentativ und gefällig als tief, und der zuweilen gewagte Vorwurf der Oberflächlichkeit hat ohne Zweifel eine gewisse Berechtigung. Nur die berühmte altkölnische Malerschule und der rheinische Übergangsstil vermögen dieses objektive Urteil zu mildern. Aber die damals das Neue brachten, waren fast ausschließlich Fremde, kamen vom Bodensee, aus den Niederlanden, aus Frankreich. Sie wurden so begeistert und gastlich aufgenommen, wie es allzeit schöne Landessitte war, verweilten ein ganzes oder teilweises Menschenleben, und aus ihrer froh und dankbar empfangenen Anregung entwickelte sich eine ganze Schule. Aber die Nachfolger blieben zumeist im Schulmäßigen stecken, schufen Provinzielles mehr als Tonangebendes, Selbständiges, Begründendes. Man kann sich nicht vorstellen, daß hier ein Konrad Witz, ein Hans Multscher oder ein Matthias Grünewald hätten gedeihen können. Es liegt an der Luft. Man singt bei der Arbeit und nimmt die Dinge leichter als anderswo. Allein, auch diese leichtere Lebensauffassung hat ihre

Abbildung 2. Franz M. Jansen, „Laufenburg“

gute Seite: die Kunst am Mittelrhein war geschmackvoll zu allen Zeiten, im dekorativ-malerischen Sinne von ungewöhnlichem Reiz, mag man an mittelalterliche Tafelbilder oder an August Macke denken.

Wilhelm Leibl ist dem Kölner Klima entflohen. Und es ist überliefert, daß er einem jungen Künstler, der ihn wegen seiner Weiterbildung befragte, mit drastischen Worten den Rat erteilte, vor allen Dingen von Köln fortzugehn[1]).

Der Kölner Franz M. Jansen schrieb 1920 in seiner Selbstbiographie[2]), es beherrsche ihn die Erkenntnis, „daß der Rheinländer eine Landschaft hat, irdisch-erlöster, als das Abstraktions- und Naivitätsverlangen ringsum sie zu ersehen vermag, daß den Rheinländer diese Landschaft und daher seine Seelengrundnote immer wieder auf den Gegenstand hinstößt, daß er zur Gegenständlichkeit verurteilt ist“. Und damals fuhr er fort: „Aber welcher Gegenstand und in welchem Tempo er zu ergreifen ist, das ist jetzt die Kernfrage und das Prüfungszeichen. Darüber können nur Bilder aussagen. Diese Bilder versuche ich in meinem Dorfe zu malen —.“

Sein Dorf, das ist Felderhoferbrücke im Siegkreis. Dort hat er Bilder versucht und hat Radierungen vollendet.

Zum erstenmal sieht man das seit den Tagen der Romantik so sehr vernachlässigte und verkitschte Thema der Rheinlandschaft in großen Zügen und in neuem Geist behandelt. Dreißig Blätter im Plattenformat 33 × 50 cm schil-

Abbildung 3. Franz M. Jansen, „Bei Ingelheim“

dern den Strom vom Bodensee bis Köln[3]); der Niederrhein soll folgen. Es ist eine ganz persönliche Künstlerfahrt, haltmachend nur da, wo des Wandernden Auge betroffen wird vom Wechsel des Landschaftsbildes. Kein Suchen nach schönen Stimmungen, keine Sentimentalität, keine Ruinenpoesie. Das Wasser hat unendliche Widerstände zu bekämpfen, bis es sich sammelt und bettet, Durchbrüche und Auswege findet. Dieser Kampf wird miterlebt und mit einer adäquaten Energie gestaltet, indem die Radiernadel sich in die Metallplatte gräbt wie das Wasser durch die Felsen; darum sind die dramatischsten Punkte in der flüchtigen Lebensgeschichte des Stroms zugleich auch die künstlerisch stärksten Blätter der Radierungsfolge geworden.

Der Auftakt war ursprünglich ein Blick von Bregenz auf den jungen Fluß und den Bodensee bei Abend, mit unendlich vielen Einzelheiten in der weiten Ebene. Das Blatt hat Jansen nicht befriedigt, und in einer neuen Auflage tauchte er die Landschaft in das ungewisse Licht der Mondnacht. All die kleinen Dinge verschwanden, und aus dem Nebel der Niederung ragt nur ein Kirchturm und der Silberstreifen des jungen Rheins, dessen Herkunft aus den wildgezackten Alpen des Hintergrundes sich bloß ahnen läßt. Hier ist der Mond nicht süßlicher Vorwand für romantische Gedanken, sondern der Retter aus der bestechenden Liebenswürdigkeit landschaftlichen Reichtums, den er verhüllt, um die Wiege des Stroms mit Mystik und Größe zu umkleiden.

Abbildung 4. Franz M. Jansen, „Oberwesel“

Dem Staubecken des Bodensees entronnen, gerät der Rhein in jenes draufgängerische Tempo, das André Suarès[4]) noch in Basel so lieb gewann: „Hier ist der Rhein noch nicht der Vater Rhein. Hier ist er heftig und von der Farbe des Weidenblattes . . . der junge Bursch in seinem ersten Elan. Er überstürzt sich. Ist egoistisch, ganz für sich selber. Ob lustig, ob traurig, immer frenetisch und jung: der Bergstrom.“

Bei Schaffhausen stürzt er zischend in die Tiefe (*Abbildung 1*). Jansen stellt eine Figur in den Vordergrund, die sich erschreckt zurückbeugt. Wolken und Bäume sind zerrissen, als seien auch sie vom Getöse des Wasserfalls gestört. Und die flackernde Verteilung von Hell und Dunkel, aufgeregt wie eine Radierung von Lovis Corinth, überträgt etwas von dem Schauer des Naturereignisses auch auf den Betrachter. Noch Hans Thoma als verspäteter Romantiker hatte Zeit, bei jeder krausen Welle zu verweilen und sie zu frisieren, bis ein stilvolles Spielzeug seiner Phantasie aus ihr geworden. Aber diese junge Hand, die schon beim Dröhnen von Eisenhämmern Industriebilder geschaffen, will Wesentlicheres zeigen als eine Summe schäumender Wellen. Der neue Maßstab, der die Schönheit der Maschine ermaß, wird nun auch an Landschaften gelegt, klar und sachlich.

Der künstlerische Ausdruck konnte bei einer solchen Fülle von Eindrücken nicht gleichmäßig bleiben. Aber es wäre ungerecht, Blätter wie die Landschaften

Abbildung 5. Franz M. Jansen, „Loreley“

bei Waldshut und bei Laufenburg darum geringer zu schätzen, weil die Natur dort voller Lieblichkeit ist. Streng genug geht Jansen über die Anmut dieser Gegend hinweg, die von den runden Windungen des Wassers bestimmt wird. Der Blick auf die beiden Laufenburgs (*Abbildung 2*) mit ihren Dürerischen Häusern hat eine Auffassung, die kaum an Herbheit überboten werden kann. Man sieht nicht das Zusammengeschmiegte und traulich Verwachsene der alten steilen Dächer, ohne an die Menschen zu denken, die unter ihnen wohnen und nichts miteinander gemein haben. Wie Symbole solcher Spannungen stehen einige Gestalten im Vordergrund, jede einsam für sich allein: der Künstler hat die Idee des Trennenden gerade da ausgesprochen, wo sie am fernsten schien.

Es folgt das Hügelland bei Säckingen in zwei Fassungen und dann ein Sprung nach Heidelberg mit dem Fernblick in die Rheinebene. Der Fluß war gemächlich geworden, breit und temperamentlos. — Nun flutet er gegen den Taunus an und wird wieder interessant durch die gebotene Ablenkung aus seiner alten Richtung. Noch einmal gerät er in Versuchung nach Westen zu entweichen, bis er sich bei Bingen auf seine deutsche Bestimmung besinnt. Dieses weite Tal aber zwischen Mainz und Bingen ist voller Fruchtbarkeit und sonnig wie die Conca d' oro. Weingärten, Obst- und Spargelfelder reihen sich in langen Riemen aneinander, in der Ebene von vereinzelten hohen Pappeln zerschnitten. So bietet sich das Bild bei Ingelheim (*Abbildung 3*), wenn man von den Rebenhügeln aus nach dem Taunus hinüberschaut. Der Rhein ist nur ein Band in

Abbildung 6. Franz M. Jansen, „Siebengebirge“

der Landschaft, die tief im Süden liegen könnte, so heiß sind ihre Gärten und so hitzig ihre Bewohner. Jansen hat den charakteristischsten Standpunkt gefunden und sich mit Recht hier weit vom Ufer entfernt, wo der Fluß doch nur eine untergeordnete Rolle im Gesamtbilde hat.

Erst unterhalb Rüdesheim beherrscht der Rhein die Landschaft; der „schönste“ Teil beginnt, reich an Burgen und an Sagen. Die Gefahr, hier in die Gewohnheit des Volkes zu verfallen, pathetisch zu werden oder gerührt, bestand für Jansen nicht. Kaum, daß er sich überhaupt bei den Lieblingsthemen der Rheinreisenden aufhielt; und wo er es tat, da spürt man gleich, daß allein die Formation der Berge und das Problem des Lichts ihn beschäftigt haben, sonst nichts. Abwärts vom Binger Loch werden die Hügel akzentuierter. Der Boden für den Wein mußte den steilen Hügeln abgerungen werden, in die wie von Bildhauerhand große Treppen eingehämmert sind, jede Stufe ein kleiner Wingert. Und auch der Rhein hat oft seine Mühe gehabt, durchzukommen zwischen den nahen Klippen. Dieser Rhythmus des Arbeitens ist's, die Landarbeit der Menschen und die Fortbewegung der Wellen, was unseren Künstler wiederum zur Arbeit trieb. Und nun greift auch er gleichsam zum Meißel und gestaltet ein Relief, wie den Blick bei Oberwesel (*Abbildung 4*) oder türmt die Felsen wie bei der Loreley (*Abbildung 5*). Es ist ein hinreißendes neues Sehen, eine Kampfansage an die weinseligen Genießer und die durch roman-

tische Lieder berauschten Schwärmer. Nirgends aber drängen sich Dampfschiffe oder Güterkähne vor: es wäre zu billig gewesen, den Strom als Träger solcher Deutlichkeiten darzustellen; man muß es ihm so schon ansehen, daß er ernsten Zwecken dienstbar ist.

Von nun ab weitet sich wieder das Tal, und abwärts von St. Goar dringt mehr heiteres Licht in die Bilder. Nur einmal noch steht eine Gruppe von Bergen wie ein Hindernis im Wege: das Siebengebirge, das so viele Düsseldorfer Maler rosarot zu sehen pflegten. Diese Kegel haben einmal Feuer gespien und tragen auch heute noch Spuren ihrer großen Vergangenheit. Jansen läßt sieben kleine Wolken über ihnen am Himmel treiben, eines der Gewitter andeutend, die sich so oft an dieser Wand entladen (*Abbildung 6*). Vorn spalten die satten Inseln Nonnenwerth und Grafenwerth den leuchtenden Rhein; Hell und Dunkel steigern sich wechselseitig zu dramatischer Zwiesprache. Etwas Nordisches, Rembrandthaftes dringt in die künstlerisch erkannte Natur ein. Wieder beginnt eine neue Landschaft mit anderem Wesen und anderer Art.

So deutet, unterstützt von einer vielseitig beherrschten Technik des Radierens, der Rheinländer Franz M. Jansen den Rhein.

ANMERKUNGEN

[1]) Max Creutz „Wilhelm Leibl", Köln 1920; Seite 66.
[2]) Das graphische Jahr, Verlag Fritz Gurlitt, Berlin 1920.
[3]) Davon erschienen 24 in zwei Mappen im Verlag Karl Nierendorf, Berlin 1925.
[4]) André Suarès, Eine Italienische Reise, Leipzig 1914, S. 14.

EINE ZEICHNUNG VON DEM MEISTER DES AACHENER ALTARES

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Mit dem Aufsatz in diesem Jahrbuch (I, S. 101 ff.) habe ich einiges beigetragen zu besserer Kenntnis in bezug auf den um 1500 tätigen Maler, den wir uns angewöhnt haben, den Meister des Aachener Altars zu nennen. Der Hauptpunkt meiner Darlegung lag in dem Hinweis auf das Wandbild in der Hardenrath-Kapelle zu St. Marien am Kapitol. Ist dieses Wandbild ein Werk des Meisters, was ich durch grobe Überarbeitung hindurch zu erkennen glaube, so steht seine Heimat mit völliger Sicherheit fest, wenigstens der Ort seiner Wirksamkeit, wenn auch nicht Herkunft und Abkunft.

Flüchtig erwähnt habe ich in jenem Beitrag eine Zeichnung im Wiener Privatbesitz. Nun diese Zeichnung aus der Sammlung Dr. v. Jurié in den Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts übergegangen ist, vermag ich hier eine Abbildung (S. 229) davon zu zeigen. Das Blatt ist 287 mm hoch, 199 breit. Das Wasserzeichen des Papiers zeigt ein Wappen mit 3 Lilien, Stange, Blume und T. Dieses Papier war im Nordwesten Deutschlands und in Frankreich um 1500 verbreitet (vgl. Briquet Nr. 1743). Ich hatte diese Zeichnung vor vielen Jahren mir als ein Werk des Meisters des Aachener Altars notiert, als ich noch nicht auf das Fresko in Köln aufmerksam geworden war, und da ich das Wandbild bestimmte, dachte ich nicht an die Zeichnung. Mit Genugtuung stelle ich nun fest, daß die beiden Bestimmungen einander wechselseitig stützen. Eine Handzeichnung von einem kölnischen Maler und ein Fresko von einem kölnischen Maler aus der Zeit um 1500: beides an sich außerordentliche Dinge, und diese Zeichnung steht zu diesem Fresko in enger Beziehung. Als den Entwurf zu dem Wandbilde kann ich das Blatt freilich nicht bezeichnen. Die Zeichnung ist höher als breit, während die Wandfläche, die in der Kapelle für die Auferweckung Lazari zur Verfügung stand, erheblich breiter als hoch ist. Der Zeichner kannte also, wenn anderes er mit der Zeichnung das Fresko vorbereitete, die Bedingungen der Bildfläche noch nicht. Oder: der Plan wurde geändert, nachdem der Meister in der Zeichnung die Komposition festgestellt hatte, und im Zwange der veränderten Verhältnisse mußte er die Komposition dehnen und verändern.

Vielleicht hat die Zeichnung, die nicht eigentlich wie ein Entwurf aussieht, vielmehr mit erstaunlich eingehender Sorgfalt alle Einzelheiten ausgearbeitet und durchgeführt zeigt, ihrer Entstehung nach nichts mit dem Fresko zu tun, wurde aber als Grundlage, als Ausgangspunkt für die Gestaltung des Wandbildes von dem Maler oder von seinen Auftrag-

gebern gewählt. In jedem Falle sind sämtliche Unterschiede zwischen der Zeichnung und dem Fresko durch die Verschiedenheit der Flächenverhältnisse zu erklären. Die steile Komposition in der Zeichnung wirkt dramatisch konzentriert, unvergleichlich stärker als die auseinandergezogene, durch gleichgültige Füllsel fragwürdig bereicherte Anordnung des Freskos. Im Grundsätzlichen der Erfindung, in den Bewegungsmotiven stimmen Fresko und Zeichnung miteinander überein. Das Wandbild verhält sich gegenseitig zu der Zeichnung, nur die vorn kniende, vom Rücken gesehene Frau ist in den Hauptzügen gleichseitig übernommen. Sinnvoll und überlegt wie alle Änderungen, war diese Disposition notwendig, wenn bei der Dehnung der Figurengruppe in die Breite der Zusammenhang gewahrt werden sollte.

Stilkritische Vergleichung im einzelnen kann nicht mit Aussicht auf Erfolg unternommen werden, weil ja das Wandbild so gut wie ganz übermalt ist. Die Zeichnung tritt für das Fresko ein und offenbart die Formensprache des Meisters in besonderer Reinheit. Mehr noch als der Altar in Aachen oder irgendein dem Meister richtig zugeschriebenes Gemälde belehrt uns die Zeichnung mit ihrer drängenden Fülle über das persönliche Wesen dieses Meisters, über sein hitziges Temperament, seine poinitierende Schärfe, seinen Sinn für das Groteske.

Wie ich aus jüngeren Äußerungen ersehe, besteht Gefahr, daß dieser Meister mit anderen in Köln tätigen Malern verwechselt wird. In dem Buch von Brockmann[1]) finde ich den Aachener Altar als im „Schulkreise des Meisters von S. Severin" entstanden gebucht. Das Studium der Zeichnung wird dazu helfen, die wirklich schwierige Grenzlinie zwischen diesem und einigen gleichzeitig tätigen Malern festzustellen.

Ich benutze die Gelegenheit, um auf ein bisher gänzlich unbekanntes Hauptwerk dieses Meisters hinzuweisen, das ich bis jetzt nur in einer Photographie kennengelernt habe. Im Brüsseler Kunsthandel ist eine große Gregorimesse aufgetaucht, die alle Merkmale unseres Malers mit befriedigender Deutlichkeit erkennen läßt. In schon hoher, spitzbogig geschlossener Bildfläche weit gestuft, ist die Darstellung mit starkem Effekt aufgebaut. Unten zwei Bischöfe kniend, vom Rücken gesehen, die Köpfe im verlorenen Profil (eine Stellung, die dem Meister überall willkommen war), weiter oben am Altartisch der Papst, auf dem Altar die Vision. Alles sehr geschickt, symmetrisch geordnet; das kirchliche Gepränge breit geschildert.

Diese Tafel scheint zu den jüngeren Schöpfungen des Meisters zu gehören, also etwa in dieselbe Zeit wie die beiden Tafeln im Museum zu Aachen, die zu nennen ich neulich versäumt hatte, die übrigens leider in sehr üblem Zustand auf uns gekommen sind.

[1]) Der Spätstil der Kölner Malerschule (1924)

* INHALT *

WILHELM WORRINGER / SPÄTGOTISCHES UND EXPRESSIONISTISCHES FORMSYSTEM 1

HEINRICH LÜTZELER / DIE DEUTUNG DER GOTIK BEI DEN ROMANTIKERN 9

A. E. BRINCKMANN / DIE PFEILERSKULPTUREN DER KÖLNER JESUITENKIRCHE 34

ELISABETH MOSES / CASPAR BENEDIKT BECKENKAMP 44

LUISE STRAUS-ERNST / JOSEF HOFFMANN, EIN KÖLNISCHER MALER DES KLASSIZISMUS 78

EGID BEITZ / URKUNDLICHES ZU DEN FRÜHEN NEUJAHRS-PLAKETTEN UND ANDEREN EISENKUNSTGÜSSEN DER SAYNER HÜTTE 88

FRITZ JACOB MARCAN / JOHANN ANTON RAMBOUX UND SEINE FRESKEN IN TRIER 105

WALTER COHEN / RAMBOUXS BILDNIS DES BISCHOFS VON HOMMER 118

WERNER KRUSE / ADOLF SCHROEDTER ALS GRAPHIKER 122

MAX CREUTZ / ADOLF HÖNINGHAUS 158

HANS F. SECKER / BEMERKUNGEN ZU HANS VON MARÉES 164

PAUL ORTWIN RAVE / PAUL ADOLF SEEHAUS 181

MATTHIAS RECH / ERINNERUNGEN AN AUGUST MACKE AUS DEM FRÜHJAHR 1914 213

HANS F. SECKER / FRANZ M. JANSENS RADIERTE RHEINLANDSCHAFTEN 220

MAX J. FRIEDLÄNDER / EINE ZEICHNUNG VON DEM MEISTER DES AACHENER ALTARS 228

Dieser zweite Band des „Wallraf-Richartz-Jahrbuch“ enthält 104 Abbildungen im Text sowie eine Farbtafel. Der Druck erfolgte in der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

*

LIBRARY
JAN 14 1981
J. PAUL GETTY MUSEUM

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00455 3448